الأُسُسُ الفَنّيَة للإبداعِ الأدبيّ

تأليف

د. عبد العزيز شرف

أستاذ الإعلام الإسلامي

دار الجيل

بيروت

الأسس الفنية
للإبداع الأدبي

الأسس الفنية للإبداع الأدبي

تأليف

د. عبد العزيز شرف

أستاذ الإعلام الإسلامي

دار الجيل

بيروت

الطبعة الأولى

١٤١٣هـ - ١٩٩٣م

هذا الكتاب

وهذا الكتاب مساهمة متواضعة في عملية التوجيه الأولى للأديب، نحاول به وصل ما انقطع من الدراسات العربية التي تناولت هذا الموضوع، ولعل أعظم هذه الكتب أثرا كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفى الذي عرض علوم العربية وعلى وجه الخصوص علوم البلاغة عرضاً جديداً بأسلوب جديد، وتحدث المرصفي عن (كتابة الإنشاء أو صناعة الترسل) وكذلك تحدث في (صناعة الشعر) ويرى الشيخ حسين المرصفي أن مقياس الجودة في «صحة المعنى وشرفه، وتخير الألفاظ في أنفسها، ومن جهة تجاورها، وموافقتها للمقام، وإجادة التركيب على ما شرح في علم المعاني وغيره، بحيث تكون الألفاظ سلسة في النطق خالية من التنافر وشدة الغرابة، يألف بعضها بعضا، حتى تكون الكلمات المتوالية بمنزلة كلمة واحدة، وتكون الألفاظ التي توردها في مقام الحماسة ليست كالألفاظ التي توردها في مقام الغزل والتشبيب، فلكل فن من تلك الفنون ألفاظ توافقه من جهة شدتها ولينها، ولذلك تسمعهم يقولون: الجزل الرقيق»(١).

أما أحمد الشايب فقد أصدر كتابه «الأسلوب» في سنة ١٩٣٩ ثم تلاه بكتاب «أصول النقد الأدبي» ويقوم هذا المنهج الذي اتبعه في دراسته للأسلوب على ملاحظة أن الدراسة النظرية للبلاغة العربية انتهت عند المتقدمين إلى

(١) الوسيلة الأدبية ج٢ ص ٤٦٣.

علوم المعاني والبيان والبديع، يدرسون في علم المعاني الجملة منفصلة أو متصلة، ويدرسون في الأخيرين الصورة البسيطة أو المركبة من تشبيه ومجاز وكناية وحسن تعليل، مع توابع أخرى في علم البديع، وهذه الدراسات على خطرها ـ كما يقول الأستاذ أحمد الشايب بحق ـ لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أن تكون، لتساير الأدب الإنشائي في أساليبه وفنونه.

«لذلك كان كتاب الأسلوب للأستاذ الشايب يشير صراحة إلى أن علم البلاغة العربية يجب أن يوضع وضعاً جديداً يلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتيها العلمية والإنشائية».

«ويرى الأستاذ الشايب أن يدخل علم البلاغة في بابين أو كتابين: أولهما: باب الأسلوب ويتناول دراسة الحروف، والكلمات، والجمل، والصور، والفقرات، والعبارات، على أن تدرس درساً مفصلاً دقيقاً يعتمد على علوم الصوت، والنفس، والموسيقى، وما إليها مما يقوم الأسلوب على أنه صورة فنية أدبية، وفي هذا الباب أو الكتاب تدخل موضوعات المعاني والبيان والبديع ـ لا على أنها علوم مستقلة ـ بل على أنها فصول في باب الأسلوب يتناول بحوثها كما يتناول غيرها.

أما الباب الثاني: فيدرس الفنون الأدبية وقوانينها شعراً أو نثراً، يدرس أصول المقالة، والخطابة والرسالة، والجدل، والوصف، والرثاء والقصة، والملحمة، والتمثيلية، والتاريخ، والتأليف إلى غيرها من هذه الفنون الأدبية التي زخرت بها الآداب العالمية، وشرعت قواعدها، «ولم تَحْظَ في بلاغتنا النظرية إلا بإشارات خاطفة لا تغني شيئاً، ولعل ذلك هو ما دعا قدماءنا إلى القول بأن البلاغة علم لم ينضج ولم يحترق كغيره..».

«هذا هو المنهج الذي اتبعه الأستاذ أحمد الشايب في كتابه الذي اعتبرناه الأول في بابه وكان بذلك فتحاً جديداً للبلاغة العربية على النوافذ الغربية ونقصد بها المناهج العلمية.. ومع ذلك ظلت المكتبة العربية في حاجة إلى كتاب يعالج الأسلوب من زاوية أخرى غير هذه الزاوية البلاغية.. ونقصد من

زاوية «الإبداع الفني» أو عمليـة الخلق عند الفنـان أو الأديب كيف تتم وكيف تنتقل من عملية تكوين الجنين الذي يتخلق في نفس الأديب حتى يـرى النور وتدب في أوصاله الحياة على حد تعبير الدكتور كامل جمعة!!

«في نفس الوقت الذي كانت فيه كتابات «أرنولد بنيت» وغيره في أوروبا عن هذا الموضوع لم يكن في مصر كاتب واحد يتناول هذا الموضوع . . »

«لذلك كان كتاب «الأسلوب» للدكتور محمد كامل جمعة نبتة غريبة في أرض لم تعهـد مثل هـذه النبتات. . ولـذلك بـدأت الثغرات التي تعـاني منها المكتبة العربية تملأ بعد أن فتح الدكتور كامل جمعة طريق هذه الدراسات».

«ومن هنا يسهل أن ندرك الخيط الرفيع بين منهجي الأستاذ أحمد الشايب والدكتور كامل جمعة في تناول موضوع الأسلوب. . فـدراسة الأستـاذ الشايب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية كما ذكر على عنوان كتابه ودراسة الدكتور كامل جمعة دراسة للعملية الإبداعية في الدراسات الأدبية»[١].

وهذا الكتاب العزيز على نفسي أرجو منه أن يكون دراسة تدريبية تحليلية للفنون الأدبية ونرجو أن يساهم في الهدف الذي ننشده. .

وهذا الكتاب ليس كتـاب نقد يعـالج مـوضوع الصـورة المثلى للإنتـاج الأدبي بطبيعة الحال وإنما هو كتاب تـوجيه للنـاشئين يعالـج موضـوع الصورة الأولى للإنتاج الأدبي ويضع يد المبتدئ على أول الطريق وينير له بأشعته إلى المنتصف تقريباً. . بل قد يقل عن المنتصف.

أما بقية الطريق فعليك بكتب النقد والتوجيه المثالي لتجد بها من يـأخذ بيدك إلى المثالية في الإنتاج الأدبي. . والله الموفق.

عبد العزيز شرف

---

(١) انظر موضوع «الأسلوب والخيط الرفيع بين أحمد الشايب والدكتور كامل جمعة» بقلم عبد العـزيز شرف مجلة «الأقلام» البغدادية العدد الخامس السنة الثالثة.

المدخل

وبه مقدمتان

١ - **المقدمة الأولى**: في التحرير الأدبي والصحافة الأدبية.

٢ - **المقدمة الثانية**: في مفهوم الأديب الجديد وكيف نساهم في تقديم هذا الأديب.

المقدمة الأولى

التحرير الادبي والصحافة الادبية

نستطيع أن نقول إن مهمة الصحافة الأولى عند نشأتها كانت مهمة إخبارية فحسب أي أن أقدم وظائف الصحافة كانت نقل الأخبار إلى عامة المواطنين ولكنه بمعنى الزمن أصبحت الصحافة تؤدي وظائف أخرى إلى جوار وظيفتها الإخبارية فلها اليوم وظيفة إبداء الرأي حتى لنرى بعض الصحف تعتبر صحيفة رأي أكثر منها صحيفة خبر. .

وبالطبع يغلب على صحافة الرأي الجانب السياسي والاجتماعي الذي يهم المواطنين في حياتهم اليومية المرتبطة بالشؤون العامة في المجتمع سياسية كانت أم اجتماعية، وإلى جانب هاتين الوظيفتين وهما الخبر والرأي أخذت الصحافة تساهم في نشر وتنمية الثقافة وبخاصة الأدب، ولذلك أصبحت لها وظيفة ثقافية أدبية ونافست الكتاب في أداء هذه الوظيفة حتى هددت وجوده وذلك بحكم أن الصحيفة أرخص ثمناً وأكثر انتشاراً وأسهل قراءة من الكتاب، ولذلك قلما نرى أديباً لا يكتب في الصحف، ذلك أنها أقوى وسائل الاتصال بالجماهير وإن كانت الأجهزة الآلية الحديثة كالإذاعة والتليفزيون قد أخذت تنافس الصحافة أيضاً في كافة وظائفها.

ويذكر الدكتور مندور[١] أن الأجهزة الآلية ـ المقصود بها الإذاعة والتليفزيون والسينما ـ إنما يعززها في منافستها للصحف والكتب قانون أقل

---

(١) انظر «الثقافة وأجهزتها» للدكتور محمد مندور.

الجهود Law of least resistanes الذي يسيطر على البشر في وقتنا الحاضر نتيجة لتعب أعصاب الناس من قسوة الحياة وشدة الصراع على العيش، فالإنسان المعاصر مرهق عصبياً والقراءة تتطلب مجهوداً عصبياً أكثر مما يتطلبه الاستماع إلى الإذاعة أو الاستماع والرؤية البصرية في التليفزيون.

ويلاحظ جورج ديهاميل[١] أن القراءة في تقهقر وأن الكتاب قد أخذت منزلته تضعف في النفوس وذلك لأن وسائل الحضارة المادية الأخرى قد أخذت تحل محله فالراديو يزاحم الكتاب، والناس المرهقون بالجهد العصبي الذي تتطلبه حركة الحضارة الآلية يركنون إلى أقل الجهود».

ومع كل ذلك فإن الكلمة المكتوبة لا تزال تحتفظ بقيمتها وثباتها عند الجماهير. وهذا هو سبب في أن الإذاعة والتليفزيون لم يستطيعا القضاء على أجهزة الاتصال الأخرى بالجماهير ذلك أن الكلمة المكتوبة في الكتب والصحف من السهل على الإنسان أن يقف عندها ليفهمها على مهل ويناقشها بينه وبين نفسه، بينما يتعذر ذلك بالنسبة للأجهزة الآلية.

وفي كل هذا لا تزال القراءة أعمق وأصح وسيلة للمعرفة والفهم والثقافة.

وبناء على ذلك نلاحظ أن الكتب أو الصحف والمجلات لم تختف ولن تختفي كأجهزة للثقافة ونشر المعرفة - كما يذهب ديهاميل[٢] في تشاؤم عميق.. في مجال الأدب لم تكتف الصحافة بإنشاء مجلات أسبوعية أو شهرية متخصصة في نشر الإنتاج الأدبي والفني بل نرى الصحف اليومية نفسها تخصص أجزاء منها أو ملحقات خاصة بشؤون الثقافة والأدب والفن، وفي مصر الآن من المجلات الأدبية المتخصصة مجلة «المجلة» الشهرية التي تعنى بجميع شؤون الثقافة والأدب والفن دون أن تتخصص في أي فرع منها، ومجلة

---

(١) انظر «دفاع عن الأدب» ترجمة د. محمد مندور.

(٢) لنا بحث يستفيض عن «مشكلة الثقافة بين جورج ديهاميل ومحمد مندور» نرجو أن ننشره قريباً ضمن فصول كتاب «الخيط الرفيع» للمؤلف.

«الفكر المعاصر» وهي مجلة فكرية ذات طابع فلسفي، وهناك مجلة «المسرح» ومجلة «الكتاب العربي».

ورغم وجود كل هذه المجلات فإن الصحف اليومية الكبيرة كالاهرام والجمهورية والمساء تنشر هي الأخرى القصص القصير والروايات الطويلة المسلسلة أحياناً والمقالات الثقافية ومقالات النقد الأدبي والفني وأيضاً الصحف الأسبوعية الكبيرة كأخبار اليوم ووطني فإنها تقوم بنفس الدور الذي تقوم به الصحف اليومية.

وليست هذه الظاهرة حديثة في بلادنا.. بل هي ترجع إلى أكثر من نصف قرن. وكانت الصفحات الأدبية في البلاغ والسياسة والأهرام والمصري تتناول الكثير من مشكلات الأدب وشؤون الفكر، وفي هذه الصفحات الأدبية دارت مساجلات عنيفة بين الكتاب، كالمساجلات التي قامت بين العقاد في الجهاد ود. طه حسين في الرسالة.

وكثير من كتب الثقافة والأدب والنقد الموجودة الآن ضمن تراثنا الثقافي العام قد كانت في الأصل مقالات نشرت في الصحف ثم جمعت بعد ذلك في الكتب التي لا تزال تعتبر من الكتب الهامة في التثقيف العام مثل الكتب الآتية:

١ ـ المنتخبات ـ جزآن ـ لأحمد لطفي السيد وهي مجموعة من مقالات لطفي السيد في جريدة «الجريدة» بين عامي ١٩٠٧و ١٩١٤.

٢ ـ في أوقات الفراغ ـ للمرحوم الدكتور محمد حسين هيكل.

٣ ـ حديث الأربعاء ـ بأجزائه الثلاثة ـ للدكتور طه حسين.

٤ ـ مطالعات في الكتب والحياة ـ للمرحوم عباس محمود العقاد.

٥ ـ حصاد الهشيم ـ للمرحوم إبراهيم عبد القادر المازني.

٦ ـ مختارات سلامة موسى.

٧ ـ في الميزان الجديد للمرحوم الدكتور محمد مندور.

فكل هذه الكتب يتكون كل منها من مجموعة من المقالات التي سبق أن نشرت تباعاً بالصحف والمجلات.

وإن يكن من الواضح أن جميع ما ينشر بالصحف من مقالات لا يستحق أن يجمع بعد ذلك في كتب وإلّا بارت هذه الكتب! وإنما تجمع المقالات ذات القيمة الأدبية أو الثقافية الباقية على الزمن.. وعندما نتبين قيمة كل هذه الكتب التي ذكرناها وتأثيرها في الأجيال المتعاقبة.. نستطيع أن ندرك الخدمة الجليلة التي تؤديها الصحافة للثقافة والفكر بالمساهمة في نشر ثمار أقلام الكتّاب القادرين كما أن الصحافة هي خير وسيلة يستطيع الكاتب أن يكوّن بها جمهوراً من القراء الذين يقبلون على إنتاجه الثقافي أو الأدبي.

وللصحافة تأثير كبير على اللغة، فمن المؤكد أن الصحافة هي التي خلصت النثر العربي من الزخارف اللفظية كالسجع والطباق وغيرها من المحسنات التي تعتبر عبئاً على التعبير، وأحلت محل هذا الأسلوب المزخرف المنمق الأسلوب المرسل السريع الذي يحرص على المادة الفكرية والعاطفية والتعبير عنها أكثر مما يحرص على البهرجة اللفظية الخاوية.. وكان للصحافة في ذلك - فضل كبير - في خلق أسلوب التعبير اللغوي الذي يجمع بين البساطة والجمال وسرعة الأداء والتعبير..

والمحرر الأدبي: أين هو؟

وبعد هذا العرض السريع نخرج إلى أن الصحافة الأدبية هي التي خلقت المحرر الأدبي ولكن كيف نعطي نحن للمحرر الأدبي مقومات النجاح..

إن المحرر الأدبي الذي خلقته الصحافة الأدبية لا يعرف عنها غير أنها معرض لمجموعة من المقالات أو الأزاهير أو كما يقولون يقتطف من كل بستان زهرة..

لكن المحرر الأدبي الذي يتطلبه التطور العصري والذي نريد أن تساهم الدراسة في إيجاده، تساهم الدراسة أيضاً في تغيير مفهوم الصحافة الأدبية

فتصبح رسالة أسبوعية أو شهرية تحمل إلى القارئ اتجاهاً معيناً وتعتقد بأفكار معينة.

وخلق هذا المحرر الأدبي صعب في هذه الفترة، فلو نظرنا إلى برامج المعاهد التي تؤهل للصحافة في هذا البلد لا نجد أدنى اهتمام بخلق المحرر الأدبي، ولست أدري لماذا لم يهتم مثل هذا القسم العظيم ـ قسم الصحافة ـ بهذه الدراسات المفيدة والتي نحن أحوج إليها حتى يقدم لنا المحرر الأدبي الذي يستوعب أصول التحرير الأدبي بالمفهوم الحديث وليس شرطاً إطلاقاً أن يكون شاعراً أو قصاصاً كما كان يفهم قديماً، ولكن يكون قادراً على تحديد أي شعر ينشر ولأي اتجاه قصصي يجب أن تروج مجلته بل أي فلسفة وراء ما تنشر ولأي غرض تصدر أسبوعاً بعد أسبوع أو شهراً بعد شهر كما وضح الأستاذ صلاح عبد الصبور في مقاله[1]. وأنا متفق معه أيضاً في أنه ليس عندنا أزمة مجلات خانقة كما يصور البعض، وأن هذه المجلات الأربع لو أحسن توجيهها وتحريرها جديرة بأن تملأ أربعة أخماس الفراغ الذي نحسه ويبقى شيء واحد وهو وجود منبر للنتاج الأدبي من قصة وشعر ومقال.

وتساهم هذه المجلات في علاج «قضية الأديب الجديد» بتقديمه للناس عن طريق أعماله.. ولكننا نقول إن «معهد العقاد الأدبي» المقترح إنشاؤه يساهم في اختيار الصالح للنشر من إنتاج تلاميذه وتقديمها في الصحف والمجلات الأدبية.

وأختم هذا الحديث بأن هذه «المعهد» سيقدم كتّاباً وشعراء جددا يساهمون في تطوير الحركة الأدبية المعاصرة وكذلك يدفع عجلة «الكتاب» قدما مما يقضي على ضعف المستوى الملاحظ على بعض الكتب التي تقدمها «الدار القومية للطباعة والنشر» أيضاً..

وبترشيح النتاج الصالح من «المعهد» يمكن أن تتعاون معه «الدار القومية» تعاوناً مجدياً..

---

(١) الأهرام ـ الجمعة ١٧/٦/ ١٩٦٦.

المقدمة الثانية

قضية الادب الجديد

لعل قضية من قضايا أدبنا المعاصر لم تشغلني مثلما شغلتني قضية الأديب الجديد، وهي قضية بالغة الأهمية تقتضي معالجتها نوعاً من الدراسة الحكيمة المتأنية التي تبتعد عن الارتجال، وأستميحكم عذراً، عندما أقول إن كل دراسة لهذه القضية وكل معالجة لها حتى الآن كانت تتسم بطابع الارتجال جعل كل هذه الجهود الطيبة تذهب مع الريح ولا تؤتي ما ينبغي أن تؤتيه من ثمار طيبة أيضاً. .

وقضية الأديب الجديد أثيرت مرة تحت عنوان «الأديب الناشئ» وتارة أخرى تحت عنوان «أديب الأقاليم» وهذه العناوين لا تعدو أن تكون مجموعة من الفروع المنضوية تحت القضية الأم «قضية الأديب الجديد».

وقد رأينا لكي تكون دراستنا للقضية واضحة ـ أن نجعل لها شقين حتى يتسنى لنا معالجة كل شق على حدة وحتى نفتح باب الاجتهاد في وسائل العلاج لكل شق من شقي القضية. .

●**أولاً: التوجيه الأولي للأديب.**

وينضوي تحت هذا الشق عدة نقاط فرعية نحاول دراستها بتفصيل في هذه المقدمة. . كما أننا رأينا علاجها طيباً مستمداً من التجارب الاشتراكية في هذا الموضوع، نحاول عرضه وتبسيطه لعل في ذلك تحقيقاً لما ننشد من ورائه.

●**ثانياً: كيفية تقديم الأديب الجديد للناس من خلال أعماله.**

ويتضمن ذلك مشكلات النشر التي يعاني منها الأديب الجديد. .

وقد رأينا أن نعرض لمشكلة الصحافة الأدبية وللتحرير الأدبي في الصحف باعتبار هذه المشكلة عاملاً مهماً من العوامل التي تساهم في تحقيق الغرض الذي ننشده.

وثمة ارتباط وثيق بين شقي القضية يجعل من الصعب علينا أن ندرك الخيط الرفيع بينهما لأن كلا منهما يتضمن شطراً من الأخرى وقد حاولنا أن نعرض لها وللحلول المناسبة التي من شأنها أن تساعدنا على اجتياز هذه القضايا بنجاح يواكب التقدم والنجاح اللذين نحرزهما في القضايا الأخرى.

مدارس الأدباء

لا أعتقد أنني أخوض في ضرب من اليوتوبيا، ذلك أنني أقدم تجربة عملية طبقت فعلاً، وهذه التجربة نفسها تستند إلى أساس متين من التاريخ، ونحن في تحمسنا لهذه التجارب نؤمن ـ مع الذين يؤمنون أن الأدب فن وكل فن صناعة، وهنا يجب أن يدرك الجميع أننا لا ننكر قيمة الموهبة التي يُعتمد عليها في عالم الفنون عامة، وفي فن الأدب خاصة ولكننا نقول أيضاً إن الموهبة وحدها لا تخلق أديباً، والعكس صحيح أيضاً فالصنعة وحدها لا تخلق أديباً، وأن الأديب الممتاز لا بد من توافر عنصري الموهبة والصنعة لديه حتى يكون. .

والأديب الجديد ـ في الطريق ـ لديه الموهبة الصالحة لكنه في حاجة إلى نوع كبير من الرعاية، إلى قدر كبير من التوجيه، إلى دراسة عميقة في الفن الذي يمارسه، وهذا النوع من التوجيه ليس بدعة مستحدثة فنجد أن العرب القدماء لا يبخلون بمثل هذا التوجيه، ولقد أشرنا في الفصل الذي نتحدث فيه عن معلم الشعر إلى أن «العرب القدماء كانوا يضعون أولادهم في بيئة شعرية قصداً إلى نبوغهم فيه وبترجمة كل شاعر ما يدل على ذلك تقريباً، ثم إذا ما نبغوا واجهوا الأحداث القبلية والمجتمع العربي بالشعر في الفخر والمدح

والهجاء القبلي أو الغزل الماجن أو العذري تبعاً للتقاليد أو بالوصف الرائع للبيئة في شتى مشاهدها.

فهم إذن قد عرفوا الطريق إلى تعليم الشعر تماماً كما عرفوا الطريق إلى الرعي والتجارة وأساليب الحرب التي مارسوها في حياتهم الأولى وهو كثرة رواية الشعر والتمرس به.. بل هم قد عرفوا أن السليقة أو الموهبة شيء كامن في كل عربي.. فلم يستثنوا أحداً بالوضع السابق إلا لمقتضيات الحاجة في تنظيم الحياة من ضرورة وجود شاعر للقبيلة ورعاة لإبلها وخيلها ونعمها وقائد لحروبها وهو شأن التعليم والتخصص الآن وتوزيع القوى البشرية توزيعاً بمقتضى الضرورة الاجتماعية وبدون صرامة في التوزيع لو أنهم عكسوا الوضع بالنسبة للأشخاص لكانت النتائج صحيحة أيضاً في غالب الأحيان. والإخفاق نجده في هذه النظرية قليلاً. العرب القدامى إذاً قد عرفوا الطريق، والرواية - أقصد رواية الشعر - كانت على الرغم من كونها إعجاباً بشاعر معين تلمذة من هذا المتطلع الجديد لأستاذ يروي أشعاره فيحكم بذلك صنعته ثم ما يلبث بعد ذلك أن يشق له طريقاً مستقلاً له سمات جديدة تميزه عن أستاذه وعن غيره من الشعراء، ولقد كان زهير بن أبي سلمى يروي أشعار أوس بن حجر. وهكذا كانوا يفعلون..

عرف العرب القدامى الطريق، وإذا بالحياة الأدبية تتقدم شيئاً فشيئاً وتواكب الحياة العامة في تعقدها وتشابكها وعلى وجه الخصوص في العصر العباسي ذلك العصر الذي التقت فيه الحضارات العظيمة وكونت مزيجاً رائعاً لحضارة جديدة..

والباحثون يتفقون على أن بشر بن المعتمر(١) يكاد يكون مؤسس علم البلاغة بالوثيقة التي نقلها عنه الجاحظ في كتاب البيان والتبيين ولكننا نضيف إلى ذلك أن هذه الوثيقة ليست أساساً لعلم البلاغة فحسب ولكنها تعتبر أول وثيقة للتوجيه الأدبي..

---

(١) بشر بن المعتمر واحد من زعماء المعتزلة توفي سنة ٢١٠ هـ وله آراء في الاعتزال حول تحديد المسؤولية.

وفي هذه الوثيقة يريد بشر بن المعتمر للكاتب:

- أن يتخير أوقات الكتابة، فليس كل وقت صالحاً لها، فليعمد إلى أوقات الفراغ وخلو البال ومواتاة الطبع، فإن ذلك أحرى أن يخرج الكلام عنده سهلاً سائغاً لا متكلفاً ولا معقداً..

- ويطلب إلى الكاتب أن يكون اللفظ رشيقاً عذباً وفخماً سهلاً والمعنى ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً.. وهذا هو المثل الأعلى للكلام البليغ في نظر بشر بن المعتمر.

- ويرى بشر بن المعتمر أن أساس البلاغة هو أن يكون الكلام مطابقاً لمقتضى الحال «فليس يشرف المعنى بأن يكون من معاني الخاصة، وليس يتضح بأن يكون من معاني العامة، إنما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال، فإذا أمكن الأديب أن يُفهم العامة معاني الخاصة ويكسوها الألفاظ التي تقرّبها إليهم فهو البليغ التام.

ويكتب عبد الحميد الكاتب رسالة إلى الكتاب يوصيهم فيها ويقدم إليهم خلاصة تجاربه في الكتابة..

ولعل مقالة شهاب الدين الحلبي تتسم بالوضوح والتفصيل في وصيته أكثر من عبد الحميد الكاتب، وينصح للكاتب «بأن يقرأ ما يتفق من كتب النحو التي يحصل بها المقصود من معرفة العربية بحيث يجمع بين طرفي الكتاب الذي يقرؤه ويستكمل استشراحه، ويكب على الأعراب ويلازمه ويجعله دأبه ليرتسم في فكره، ويدور على لسانه، وينطلق به لمقال قلمه وكلمه، ويزول به الوهم عن سجيته، ويكون على بصيرة من عبارته. فإنه لو أتى من البلاغة بأتم ما يكونُ ولَحَنَ، ذهبت محاسن ما أتى به، وانهدت طبقة كلامه، وألقي جميع ما يحسنه، ووُقف به عند ما جهله.

ويتعلق بذلك قراءة ما يُتهيأ من مختصرات كتب اللغة كالفصيح لثعلب وكفاية المتحفظ، وغير ذلك من كتب الألفاظ، ليتسع عليه نطاق النطق،

وينفسح له مجال العبارة، وينفتح له بابُ الأوصاف فيما يحتاج إلى وصفه من خيلٍ أو سلاح، أو حرب أو سير، أو قتال أو غير ذلك مما يحتاج إلى وصفه، ويضطر إلى نعته.

ويتصل بذلك حفظ خطب البلغاء من الصحابة وغيرهم ثم النظر في أيام العرب ووقائعهم وحروبهم وتسمية الأيام التي كانت بينهم، ومعرفة يوم كل قبيلة على الأخرى، وما جرى بينهم في ذلك من الأشعار والمناقضات ثم النظر في التواريخ ومعرفة أخبار الدول من الاطلاع على سير الملوك وسياساتهم وذكر وقائعهم ومكائدهم في حروبهم، ثم حفظ أشعار العرب ومطالعة شروطها واستكشاف غوامضها، والتوفُّر على ما اختاره العلماء منها: كالحماسة والمفضليات والأصمعيات وديوان الهذليين وما أشبه ذلك.

فإذا أكثر المترشح للكتابة من حفظ خيار الشعر وتدبر معانيه يسهل عليه حلُّه، وظهرت له مواضع الاستشهاد به، وساقه الكلام إلى إبراز ما في ذخيرة حفظه ووضعه في مكانه ونقله في الاستشهاد أو التضمين إلى ما كأنه وضع له..

وكذلك حفظ جانب من جيد شعر المحدثين، كأبي تمام ومسلم بن الوليد والبحتري وابن الرومي والمتنبي، للطف مأخذهم، ودوران الصناعة من كلامهم، ودقة توليد المعاني في أشعارهم..

وكذلك النظر في رسائل المتقدمين دون حفظها لما في النظر فيها من تنقيح القريحة، وإرشاد الخاطر، وتسهيل الطرق، والنسج على منوال المجيد والاقتداء بطريقة المحسن، واستجلاء ما أنتجته القرائح من أبكار الأفكار، واستجلاء ما روّقته الخواطر من حياض الألفاظ واستدراك ما فات القاصر، والاحتراز مما أظهره النقد، وردّ ما بهرجه السبك. فأما النهيُ عن حفظ ذلك، فلئلا يقلّ الخاطر عما في حاصله ويستند الفكر إلى ما في مودِعه ويكتفي بما ليس له، ويتلبس بما لم يُعْط كلابس ثوبيْ زور..

وكذلك النظر في كتب الأمثال الواردة عن العرب نظماً ونثراً، كأمثال الميداني، والفضل بن سلمة الضبي، وحمزة الأصبهاني وغيرهم، وأمثال

المحدثين الواردة في أشعارهم كأبي العتاهية وأبي تمام والمتنبي وأمثال المولدين، والأمثال الموضوعة على ألسنة الحيوان للعرب وغيرهم ليستشهد بالمثل في موضعه، ويوردَهُ في مكانه، ويكون من وراء المعرفة بأصله، وأول من أرسله مثلاً، ومن استشهد به، وذكر سببه . . .

«وأما الأمور الخاصة التي تزيد معرفتها قدره، ويزين العلم بها نظمه ونثره، فإنها من المكملات لهذا الفن وإن لم يُضْطر إليها ذو الذهن الثاقب والطبع السليم، والقريحة المطاوعة، لكن العالم بها متمكنٌ من أزمة المعاني يقول عن علم، ويتصرف عن معرفة، وينتقد بحجة ويتخير بدليل، ويستحسن ببرهان، ويصوغ الكلام بترتيب. فمن ذلك علم المعاني والبيان والبديع وما يلحق بها» . . .

وباستعراضنا لهذه المقالة نجد أنها تقترب كثيراً من «المنهج» الذي يرسمه الأستاذ لتلاميذه حتى لا يضلوا الطريق، وكما رأينا أن محاولة وضع هذا «المنهج» بدأت ببشر بن المعتمر وظل الكتّاب يحاول كل منهم أن يضع منهجاً يتفق ومشاربه وتجاربه الخاصة.

فالقاضي الجرجاني صاحب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) يتحدث عن المقومات الأساسية للبراعة في الشعر والخلق الفني قال (ص ٢١ وما بعدها):

«أنا أقول أيدك الله إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان. ولست أفصل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض، كما قيل إن زهيراً كان راوية لأوس،

وأن الحطيئة كان راوية زهير، وأن أبا ذؤيب راوية ساعدة بن جويرية فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم. وكان عبيد راوية الأعشى، ولم تسمع له كلمة تامة، كما لم يسمع لحسين راوية جرير، ومحمد بن سهل راوية الكميت، والسايب راوية كثير - غير أنها كانت بالطبع أشد ثقة وإليه أكثر استئناساً. وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في النطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة. ثم قد تجد الرجل منها شاعراً مغلقاً، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيا مفحما، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة؟ وهذه أمور عامة في جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر».

ويعقد ابن الأثير فصلاً خاصاً في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) يتحدث فيه عن علم البيان وأدواته ويرسم بطريقة تعليمية واضحة منهجاً واضحاً للأديب المتطلع إلى التفوق، بل إنه كتب فصلاً طويلاً عن السرقات، غلبت عليه في تناوله نزعته التعليمية المعهودة كما يقول الدكتور مندور[1] ومن ثم لا يكتفي بأنواع السرقات بل يشير إلى ما يعتبر منها حسناً وما يعتبر قبيحاً، ليرشد الشعراء إلى طريق السرقة وخير تلك الطرق! وهو يبدأ فصله «بأن الفائدة منه أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول، لكن لا ينبغي لك أن تعجل في سبك اللفظ على المعنى المسروق، فتنادي على نفسك بالسرقة، فكثيراً ما رأينا من عجل في ذلك فعثر، وتعاطى فن البديهة فعقر، والأصل المعتمد عليه في هذا الباب التورية والاختفاء بحيث يكون أخفى من سفاد الغراب وأظرف من عنقاء مغرب في الأغراب» (٤٦٦ و ٤٦٧).

ثم صاحب (صبح الأعشى في صناعة الإنشا) يتحدث في إسهاب وإيضاح عما ينبغي أن يحصّله الكاتب من علوم ومعارف.

---

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ٣٢٠ ط١.

وإذا حاولنا أن نعدد الكتب العظيمة التي طرقت هذا الموضوع نجد أنها نبع فياض لا ينتهي، لكننا نذكر منها «أدب الكاتب» لابن قتيبة، «البديع» لعبد الله ابن المعتز، «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، «سر الصناعتين» لأبي هلال العسكري، «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني وهكذا يتخذ التوجيه الأدبي صبغة علمية تعليمية عند الكتّاب العرب الذين واصلوا الطريق بشجاعة وبصيرة نفاذة.

وهنا نتساءل بعد أن أدركنا دور التوجيه الأولي للأديب والمجهودات العظيمة التي بذلت في هذا السبيل، ما الذي يمكن أن نقدمه من مجهودات في عصر الذرة والانتصارات العلمية؟!

إن فريقاً من أدباء العصر يقولون: لنترك هذا الأديب الجديد يعاني مثل معاناتنا ويحترق كما احترقنا «فإن آلام الأديب لنفسه كالنار صاقلة العضب. وكأني بهم يذهبون مذهب «التعلم عن طريق التجربة والخطأ» في علم النفس، ولكن هل هذه الطريقة مجدية في كل الحالات؟!

إن الواقع بجانب الإيجاب هنا!

إن مساعدات كثيرة يجب أن تقدم للأديب الجديد من قبل أستاذه، إن الخبرات العظيمة التي يملكها الأستاذ يجب أن يشرك تلميذه ملكيتها ولكن كيف نحقق ذلك بطريقة منظمة تتفق وروح العصر؟

مثل من الخارج

استطاعت البلاد المتقدمة كالولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي وألمانيا أن تصل إلى حل يتفق وروح العصر، فأنشأت ما يسمى بمدارس الأدباء.

ولعل المعهد المنشأ بموسكو يعتبر نموذجاً فريد المثال ويطلقون على هذاالمعهد«معهد جوركي الأدبي» تخليداً للكاتب العظيم مكسيم جوركي، وقد أنشأه اتحاد الكتاب السوفييت تحقيقاً لفكرة جوركي نفسه. ويتلقى طلبة هذا

المعهد نفس النوع من التعليم العام الذي يتلقاه طلبة قسم اللغات بجامعة موسكو. ولكنهم يتلقون فوق ذلك دراسات في النثر والشعر والمسرحيات والنقد.

ويتضمن برنامج الدراسة في هذا المعهد إرسال الطلبة إلى مختلف أنحاء الاتحاد السوفيتي في عطلة الصيف بقصد استكمال تخصصهم في مختلف أفرع الأدب.

وليس من شروط الالتحاق بهذا المعهد أن يكون الطالب حاصلاً على درجة علمية معينة، ولا تعقد مسابقة للالتحاق ولكن يقبل في المعهد من قام فعلاً بمحاولات أدبية يمكن أن تستشف منها بذرة الموهبة، وهي بذلك تؤمن بأن الموهبة يجب أن تدعم بالدرس والتثقيف.

وفي «معهد جوركي الأدبي» تبذل مجهودات طيبة لإنماء هذه المواهب الجديدة وتدعيمها ويشرف على مختلف فروع الدراسة جماعة من الكتاب الممتازين مثل «قسطنطين فيدين» و «ليونيدليونوف» و «قسطنطين بوستو فسكي» و «فيودور جلاكوف».

وقد نجح هذا المعهد في أداء مهمته فخرَّج مجموعة ممتازة من المؤلفين البارزين في الاتحاد السوفيتي مثل «فاسيلي آزاييف» و «أنتونينا كويتايفيا» و «قسطنطين سيمونوف». الشاعر والمؤلف القصصي والمسرحي، ومصدر مجلة «ليتراتوراجازيتا» والسكرتير المساعد لاتحاد الكتاب السوفييت. و «يوري تريفونوف» مؤلف رواية «طلبة وطالبات» التي يصف فيها وصفاً بديعاً حياة الطلاب في هذا المعهد ويرسم صورة دقيقة لما يدور فيه ويصور علاقة الطلاب بأساتذتهم، وأسلوبهم في الدرس والتحصيل ونشاطهم الثقافي خارج حلقات الدرس، وجهودهم في سبيل تثقيف العمال والطبقات الشعبية ووسائلهم في سبيل رد زملائهم المنحرفين إلى جادة الصواب ومختلف آرائهم الفلسفية والأدبية والاجتماعية.. الخ.

واستطاع هذا المعهد أن يساهم مساهمة طيبة في حل مشكلات الأديب

الجديد في الاتحاد السوفيتي، فإذا نظرنا إلى «قضية الأديب الجديد» بشطريها كما قدمنا في مستهل هذا الحديث نجد أن:

●أولاً: التوجيه الأولي للأديب.

فقد أمكن في هذا المعهد عن طريق الاحتكاك المباشر بين الأستاذ والتلميذ والدراسة المنظمة التي يقدمها المعهد أن يحصل الأديب الجديد على حاجته من التوجيه وبذلك يستطيع أن يشق طريقه بثبات ويبدأ «التوجيه» في هذا المعهد عندما يرسل الطالب مجموعة من محاولاته الأدبية في الشعر أو القصة أو أحد فروع النثر الأخرى، فيقوم أساتذة هذا المعهد ـ وهم في الغالب من الأدباء أو أساتذة الأدب في الجامعات ـ يقومون بفحص هذه المحاولات ليتلمسوا بذور الموهبة وفي أي الفروع الأدبية يمكن أن تنمو وتثمر فيقبلون الطالب على هذا الأساس ويوجهونه إلى دراسة الفرع الذي يتفق وموهبته.. ثم بعد ذلك تستمر عملية التوجيه طوال الدراسة من خلال المحاولات التي يقدمها الطلاب لأساتذتهم زيادة على المحاضرات المنظمة التي تتصل بالفرع الذي يدرسونه ثم المحاضرات المتعلقة بالثقافة العامة واللازمة لتثقيف الأديب..

●ثانياً: كيفية تقديم الأديب الجديد للناس من خلال أعماله..

وهذا الشق الثاني من قضية الأديب الجديد يمكن أن نقول إن مدارس الأدباء و «معهد جوركي الأدبي» بصفة خاصة قد استطاعت معالجته معالجة طيبة حقاً، ذلك أن أساتذة المعهد يرشحون الصالح من إنتاج تلامذتهم للنشر في المجلات الأدبية الصادرة داخل الاتحاد السوفيتي ثم إنهم ينشرون لهم كتبهم الأولى أيضاً ويتابعونهم حتى بعد تخرجهم ثم إن «اتحاد الكتاب السوفييت» الذي يشرف على «معهد جوركي الأدبي» يساهم في تقديم الأدباء الجدد مساهمة نموذجية حقاً، بل ويقدمونهم للعالم عن طريق مجلتين أدبيتين إحداهما تصدر بالإنجليزية وهي مجلة Soviet literature والثانية تصدر بالفرنسية وهي مجلة Oeuvres et Opinions والمجلتان شهريتان، وفي كل عدد

يقدمون مجموعة طيبة من الأدباء الجدد عن طريق أعمالهم مع تعريف موجز للكاتب ولأعماله.

وهكذا يمكن أن نقول إن مدارس الأدباء استطاعت أن تحقق الغرضين المنشودين من قضية «الأديب الجديد».. ولعلني إذن أستطيع أن أتحدث عن:

هذه الدراسة في الوطن العربي

إن هذه الدراسة اللازمة للأديب كما أسلفنا لم تغفل من جانب أدبائنا منذ العصر الجاهلي حتى كتاب «الوسيلة» للشيخ حسين المرصفي، ولذلك فإننا عندما نطالب بإنشاء هذا النوع من الدراسة في مصر لا نأتي شيئاً إدًّا ولا نطلب بدعا ليس له أساس من التاريخ وليست له جذور في ماضينا الأدبي العظيم.. ولذلك نرى أن نستفيد من التجارب الاشتراكية في هذا الموضوع فنستطيع أن نعالج قضية الأديب الجديد معالجة سليمة بشقها، وأؤكد لكم أننا بذلك نختصر الطريق إلى الحقيقة، وأن الحلول الجزئية التي نتخذها لهذه القضية فإنها لا تعدو أن تكون طريقاً متعرجاً قد يوصلنا إلى الحقيقة وقد لا نصل إذ أنه طريق غير مأمون العواقب.

ولست أرجو أن أذهب إلى بعيد، فإن النوايا الطيبة التي أبدتها وزارة الثقافة لإيجاد حل لهذه القضية تؤيدني فيما أقول، فلم تضن وزارة الثقافة بالمال والجهد في سبيل إصدار مجلات الرسالة والثقافة والشعر والقصة، ولم تستطع هذه المجلات أن تثبت أقدامها في الميدان، ولست أرجو أن أذهب إلى تعليلات تبعد عن الحقيقة ولكن يكفي أن نقول إن إصدار مجلات لا يعدو أن يكون حلا جزئياً لقضية «الأديب الجديد» ودائماً الحلول الجزئية لا تؤتي الثمار المنشودة من ورائها..

ولعلنا أن نقترب من الحقيقة عندما نقول إن اتحاد الكتاب بالتعاون مع وزارة الثقافة يجب أن يعملا على إنشاء «معهد أدبي» يخضع لإشراف الاتحاد وتنفق عليه الوزارة ونعتقد أن ما تنفقه على هذا المعهد لن يذهب هباء وإنما

سيؤتى أكله لأن «التعليم» دائماً يثمر ولو أنه يحتاج إلى وقت طويل . .

ونحن إذ نقترح على وزارة الثقافة هذا الاقتراح إنما نساهم من جانبنا بنية حسنة ونرجو أن تُقبل هذه النية ويُنشأ المعهد، ونضع بعض اللمسات الأخيرة للاقتراح فنطلب:

● أن يكون اسم المعهد «معهد العقاد الأدبي تكريماً لهذا المفكر العربي الجليل الذي كانت ندوته بمثابة «معهد أدبي» لتخريج الأدباء، ونحن بذلك نحذو حذو التجربة السوفيتية التي كرمت الكاتب العظيم «مكسيم جوركي» فأطلقت اسمه على المعهد، ونحن بذلك إنما نقدم اعترافاً بفضل هؤلاء العظماء والجهود المخلصة التي قدموها في سبيل الأدب والفكر . .

●أن يساهم في هذا المعهد كل من «أساتذة الأدب بالجامعات» و «الأدباء» الذين لهم تجارب طيبة يقدمونها لأبنائهم الطلاب .

●ونحاول إن نرسم إطاراً للدراسة في المعهد فنقول إنه ينبغي أن يضم قسمين :

القسم الأول : للشعر .

القسم الثاني : للنثر .

ثم تنضوي تحت كل قسم مجموعة أخرى من الأقسام التي تتفق وطبيعة الفن الذي يمارسه الطلاب، وأن يكون التوجيه إلى هذه الأقسام مستمداً من المحاولات الأولى التي يقدمها الطلاب كمسوغ لقبولهم بالمعهد .

١ ـ للشعر :

ويكون منهج الدراسة في قسم الشعر مثلاً قائماً على :

●دراسة للعروض مؤسسة على الدراسة الحديثة للأصوات اللغوية، ثم نرجو أن يزود المعهد «بمعمل للأصوات» معد حديثاً، ويستفاد في هذه الدراسة بجهود الدكتور إبراهيم أنيس صاحب كتاب «موسيقى الشعر» الذي يجمع هذه

الصفات التي أشرنا إليها. ومما يجدر ذكره أن المرحوم الدكتور محمد مندور له بحث هام عن موسيقى الشعر العربي وأوزانه مسجلة ومقاسة بالكيموجراف، وهو آلة تسجيل الأصوات الحساسة وحساب الذبذبات الصوتية، وكم التفاعيل والإيقاع وعمليات التعويض التي لا تظهر إلا عند التقطيع الصامت للتفاعيل إلى فواصل وأوتاد مجموعة ومفروقة وما إليها.

وكتب الدكتور مندور في ذلك رسالة بالفرنسية أثبت فيها تسجيلاته لأربعة بحور عربية كبيرة هي: الطويل والكامل والوافر والرجز، ويقول الدكتور مندور أنه استخلص من هذه الدراسة نتائج كبيرة عن موسيقى الشعر العربي وعلله وزحافاته، وما يحدث عند إنشاده، ولسوء الحظ لم يستطع الدكتور مندور نشر هذا البحث حتى وفاته، وإن كان قد أرسله في نهاية الأمر للدكتور حسن عون بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية التي أنشأت معملاً للأصوات، لعل هذا المعمل يقوم بنشر هذه الرسالة مع تصوير التسجيلات الصوتية العديدة الموجودة بها، ويقول الدكتور مندور إنه أهدى هذا المعمل مجموعة كبيرة من الدراسات اللغوية النادرة اشتراها من فرنسا ومن مختلف عواصم أوروبا في أثناء رحلاته الصيفية إليها[١]. نرجو أن يستفاد من كل ذلك في إنشاء معمل للأصوات «بمعهد العقاد الأدبي».

● دراسة تاريخية لتطور الشعر العربي وغير العربي، وهذه الدراسة التاريخية يمكن أن يساهم فيها أساتذة الجامعات مساهمة طيبة لما لهم من دراسات مسبقة في هذا الموضوع.

● دراسة للنظريات الأدبية والفنية، والمذاهب التي ظهرت عبر التاريخ الأدبي.

● يستحسن أن يأخذ «المعهد الأدبي» في دراسة الأديب بالمنهج الفرنسي القائم على شرح النصوص والحديث عن أصول الأدب ومذاهبه وفلسفته

---

(١) «عشرة أدباء يتحدثون» ـ فؤاد دوارة.

بمناسبة هذا الشرح، وبذلك يدعم الطلاب بدراسة النصوص المختارة من كبار الأدباء والشعراء.

وأعتقد أن «المعهد الأدبي» أجدر المعاهد الأدبية بإتباع هذا المنهج الحسن الذي يحتاج إلى تخصص وتعدد الأساتذة الاكفاء واتساع ساعات الدراسة.

● دراسة الأدب القديم وتاريخ العرب السياسي والاجتماعي وكذلك دراسة للحضارات العظيمة المصرية واليونانية والشرقية.

٢ ـ للنثر:

ويدرس الطلاب في هذا القسم الفرع الذي يتخصصون فيه من فروع النثر ـ القصة ـ المسرحية ـ الرواية. . الخ.

وتقوم الدراسة في هذا القسم على أساس من التثقيف والتطبيق في آن معاً، فيقوم أساتذة المعهد بالشطر الأول وهو التثقيف، ويلزم الطلاب أن يتعلموا مقومات الفن الذي يدرسونه وأسسه وتاريخه والنظريات والمذاهب الفنية،ثم بجانب ذلك يدرسون مع طلاب قسم الشعر الأدب القديم وتاريخ العرب السياسي والاجتماعي ودراسة الحضارات القديمة. .

وإلى جانب ذلك يدرس جميع طلاب المعهد بقسميه أسس الفلسفة المعاصرة، وأصول الفكر الحديث، فيدرسون فرويد وكتبه في علم النفس، ويدرسون ماركس وفلسفته، وكذلك أصل الأنواع لداروين، وبالنسبة لدراسة الحضارات أرشح كتب الفيلسوفين العظيمين ول ديورانت وأرنولد توينبي.

هذا من جهة التثقيف اللازم للأديب الذي يدرس في «معهد العقاد الأدبي» ومن جهة التطبيق، سواء في الشعر أو في النثر فإن الطلاب يمارس كل واحد منهم فنه الأثير لديه، ويقدم محاولاته إلى أساتذته الذين يوجهونه ويرشدونه إلى ما يلزم وما لا يلزم. . وقد حاولنا أن نقدم جهداً متواضعاً في سبيل هذه الدراسة التطبيقية في هذا الكتاب. .

بقي نوع من الدراسة ينبغي ألا يهمله المعهد وهو دراسة الحيـاة، إذ أن على المعهد في أجازة الصيف أن يبعث بطلابه إلى أرجاء الوطن العربي بقصد استكمال تخصصهم في دراسة الأدب والحياة.

ولعلني أستطيع أن أقول إننا بإنشاء هذا المعهد نختصر الطريق تماماً إلى الحقيقـة، ولا يبقى إلا أن نقدم هـذه البراعم المـدعمة إلى النـاس، وقبل أن أتطرق إلى قضية التحرير الأدبي في الصحف والصحافة الأدبية في بلادنا أطلب إلى وزارة الثقافة أن تصدر مجلتين للأدب العربي إحداهما باللغـة الإنجليزيـة وثانيتهما باللغة الفرنسية، لعلنا بذلك أن نخطو خطوات طيبة نحو العالمية.

الكتاب الأول

فن كتابة الشعر

الفصل الأول

أركـان الشعـر

العاطفة بالمعنى العلمي «الشعور الوجداني» وهو تعريف يكاد يكون كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء. . فالشعور معنى غامض وكذلك الوجدان. . وليس مرجع الغموض هو العلم ولكنه الجهل ويلزمنا إذاً الإيضاح. .

الشعور: نوعان شعور عقلي يدرك الأشياء كما هي في الواقـع أو بعبارة أخرى يدرك حقائق الأشياء، والحقيقة كما يقولون بنت البحث ولذلك لا يدرك حقائق الأشياء إلا الباحث، فهل يمكن أن نسمي إدراك الـطفل حقيقـة؟ وهل يقوم ببحث حتى يعرفها؟

نعم إن الطفل قد لا يدرك إحراق النار إلا بعد أن تلسعه وإن قيل له قبل ذلك إن النار تحـرق، فعملية الشـك في القول الكـامنة في نفسيـة الطفـل ثم محاولة المعرفة عن طريق التجربـة بحث علمي تام لإدراك الحقيقـة وهو على هذا النمط في كثير من معـارفه الأولى ويتـدرج في إيمانـه بالحقـائق حتى لقد يستطيع إحلال المنطق العقلي بدلاً من التجربة الساذجة فيأخذ تجارب غيره من أسرته ومعلميه قضايا يسلم بها بدون تجربة عندمـا يثق في صحة مـا يلقنونـه. والويل لهم إن لم يصدق، فإنه يكون ثائراً ولا تكون هذه الثورة إلا في المراهقة التي يقاسي فيها الرعاة للأبناء من العذاب في توجيه أبنائهم، والسبب في عدم تصديقه وثورته آنذاك هو النمو العاطفي الذي يغلب عليه ويجعل النمو العقلي في نظره هو مرجأ بينما يريد الرعاة العكس تماماً. .

وفي ذيل كلامنا هذا مفتاح السر لفهم الشعور العاطفي وهو اللون الثاني من الشعور الذي يسمى بالشعور الوجداني، ولكن ما كنهه؟ إنه شعور إنساني إنطلاقي من إسار العقل في ساحة الحب والكراهية والخوف والجرأة والشدة واللين وغير ذلك من احترام أو إهانة مشاعر متناقضة مختلطة لا عقلية تبرز في أخطر أدوار الحياة الإنسانية وبالضرورة يمارسها الشاب بحذافيرها بمتناقضاتها فيجمع بين النقيض والنقيض وهو في الحالين محتاج إلى التوجيه المخلص الذي يعلم به كيف يستمر في شعور سليم وكيف يباعد بينه وبين المشاعر الضارة، وقد لا يجد منطقاً من الرعاة يقنعه إلا القول بمصلحته وهو ثائر في نفس الوقت على هذه المصلحة لا يريد إلا ما يريده هو ليس معنى كل ما نقول إن العاطفة شعور المراهق فحسب، ولكن للطفل في سنيه الأولى مشاعر عاطفية في حبه لثدي أمه ووجه والديه وإخوته واللعب وغير ذلك من العواطف كالكراهية لمن يخطف لعبته وبالتدريج تظهر عنده عاطفة احترام الأب بعد الحب حتى في حديثه فيفتخر به على أولاد الجيران وإذا لقيه هرول إليه مفضلاً إياه على كل لعبة وغير ذلك مثل كراهية أوامر الأم ونواهيها لملازمتها له طول الوقت، وقد يكون صادقاً في تعامله وقد يضطر إلى النفاق وهكذا يكوِّن عواطفه شيئاً فشيئاً من خلال تجاربه ومعاملات غيره له.

الشعور بالمعنى الأول شعور بحقائق الأشياء وبالمعاني الأخرى شعور عاطفي أو وجداني ولا داعي إذاً بعد الوضوح إلى تفسير الوجدان اللهم إلا تفسيراً يلائم بين الاسم والمسمى وهو بالبداهة ما يجده الإنسان في نفسه مشاعر مبهمة بالنسبة للمشاعر العقلية التي يرتاح إليها.

ومن هذه المقدمة يمكننا أن ندرك المقصود بالعاطفة إدراكاً علمياً سليما. ولكن ما المقصود بالعاطفة الشعرية؟ أهو هذه المشاعر المتناقضة المبهمة التي تنفعل بها نفسه وتبدو في تصرفاته مع غيره من حب أو كراهية أو احترام أو إهانة أو إعجاب أو احتقار إلى غير ذلك من الأمثلة؟

مما لا شكَّ فيه أن الحب والاحترام والإعجاب مثار للشعر، فحب

الوطن أو الزعيم أو احترام الممدوح والإعجاب به ثم كـراهية الاستعمـار مثلاً وزعمائه واحتقار المهجو وعدم الإعجاب به، بلا شك مثار آخر للشعر. . وإذا أردنا أن نضع أمثلة لكل لون عاطفي لطال بنا البحث. . فالحب مثلاً قد يكون للوطن وللزعيم وللمثل العليا وللفتاة وللخير وغير ذلك من مثيرات القصائد في الوطنية والفخر وتمجيد المثل الأعلى والغزل إلى غير ذلك من التمثيل المختصر لكل لون عاطفي وأقول المختصر لأننا لم نستوعب ذكر كل العواطف الإنسانية ولا تعدد ألوانها وما تثيره. .

والإشارة تغني عن العبارة كما يقولون.

الخيال

موضوع صعب المراس ولكنه مطروق من كثير من النقاد ولهم في القديم وفي الحديث ما لهم من بحوث علمية موضوعية ونقدية والمهم هو اختصار غير مخل بالموضوع.

لأول وهلة يمكنك أن تدرك أنه غير الحقيقة وأن تصوره أو تصويره بغير ما يدركه الإنسان إدراكاً حقيقياً من قضايا العلوم والمشاهدات المحسوسة، فنحن نتصور الحقائق أو نصورها ـ بالأسلوب طبعاً ـ كما هي إدراك العالم أو المشاهد وليس كذلك الخيال الذي هو بمثابة الرتوش للصورة الحقيقية لتجميل الواقع أو لتقبيحه على السواء. .

فنحن قد ندرك قيمة الجبل من صخوره النَّافعة في بناء السد العالي مثلاً إدراكاً علمياً ولكن الشاعر يدرك فوق هذا الإدراك شموخـه وهيبته وقـد يصوره كابن خفاجة الأندلسي شيخاً معمراً مرت به السنون والأحداث فينطقه بما عاصر من أنماط الناس ويلبسه عمامة الواعظ بالخير أو الزاجر عن الشر. وهذا خيـال هوركوس تجمل صورة في الواقع وقد يمر بها الإنسان فلا تحظى من مشـاعره إلا بالضيق أو البرم به لأنه شيء غير نافع كما كان يدرك العرب القدامى إدراكهم الساذج بأنها من عقبات الحيـاة. . وقد يـدرك في سذاجـة أيضاً اقتـرانها بنـار

الكرماء فيقول: «شم العرانين» يعني كالجبال. . وقد يدرك في سذاجة أخرى، أنها أوتاد ـ كما قال القرآن الكريم ـ ولكن لا ككل الأوتاد. . بل كأوتاد الخيمة السماوية شدت إليها بما طرزت به السماء من نجوم، أو ينفعل انفعالاً غاضباً حين يطول به الليل. فيحسب النجوم شدت إليها بحبال الكتان القوية الفتل كما قال امرؤ القيس عن ليله إلى غير ذلك. . وكلها مشاعر تختلط بها مشاعر بعضها حقيقي وبعضها خيالي. . بعضها الصورة الحقيقية وبعضها الرتوش الفنية التي يضفيها الشاعر على الصورة في سذاجة وفي براعة أحياناً.

وزائر الأهرام قد يعجب بصورتها الحقيقية وقيمتها المادية وكيف بناها المصريون القدماء. . وقد يعبر عن ذلك بتعبيرات ساذجة لا تخلو من خيال. . ولكن فناناً كشوقي يعبر في قصيدة أبي الهول عن أثر آخر تعبيراً يمزج فيه الإعجاب بالفن البنائي وبالتاريخ الوطني، ويكوِّن حول الصورة الحقيقية موضوعات ويأتي بالتشبيهات والاستعارات وغير ذلك من أدوات الخيال فيرسم إطاراً فيه الحقيقة وفيه الرتوش وفيه كما يقولون الإبداع والابتكار.

والأمثلة كثيرة وبخاصة إذا نزلنا إلى ميادين أغراض الشعر من غزل ووصف وحرب ومشاهدات أخرى بدوية وحضرية.

الخيال إذاً ـ بعبارة سهلة ـ هو الإضافات التي يضيفها الفنان إلى الصورة الحقيقية لتبدو جميلة أو قبيحة. . وإن كنا لم نمثل للقبيحة فأنت بها أكثر علماً. . في الهجاء والسخرية. . وإن كنت لا تعلم فعليك بكتب الأدب. . ومثاره بلا شك الإعجاب بشيء. . فيضفي عليه الفنان ما يجمله. . أو احتقاره فيضفي عليه ما يقبحه. . وهذا مربط العاطفة بالخيال. . فالخيال كما يقولون «وليد العاطفة».

ثم هو نوعان: **بسيط** في صورة واحدة. . **وكلي** في صورة ممتزجة من عدة صور متشابكة، تكون وحدة فنية. . وأدواته في النوع الأول الاستعارة والتشبيه المفردان. وفي النوع الثاني يبدأ من التمثيل إلى القصة أو الملحمة. فليستا إلا من قبيل الخيال الكلي بشعرهما أو نثرهما.

ومن ثم يكون الفنان بارعاً كلما كانت صورته الخيالية أوسع أفقاً وأبعد غاية. . ولذلك يخص بعض النقاد النوع الثاني باسم «الخيال الابتكاري». . وكأن من يأتي بخيال مفرد لم يبتكر شيئاً مذكوراً.

وغايته بعد هذا الإيضاح، أوضح منه. . وهي التأثير ـ بحسب العاطفة التي تولد عنها ـ في نفس السامع أو القارىء تأثيراً بنقل الشعور بالجمال أو القبح، ولم يختلف في ذلك النقاد مع المناطقة حين تناولوا هذا الموضوع في قولهم: «الوردة صرم بغل» للتقبيح، مع أنها جميلة في الواقع.

إلا أننا قبل مغادرتنا هذا الموضوع يجب أن نفهم أن كثيراً من النقاد قد يستقبحون من الخيال ما قد يراه القائل. .حين يحلل شيئاً رائعاً. . أو قد يتهمون ـ مثل امرئ القيس ـ بالسذاجة في الخيال. . ومرد ذلك البيئة ومقدار البساطة أو التعقيد أو البداوة أو الحضارة، ولكل بيئة خصائص فيما توحي به من خيال هو في نظرها رائع وإن قسناه بغيرها تقل روعته.

انتقاء الألفاظ

الألفاظ أدوات التعبير. . وهي تحمل معنى واحداً أو مشتركاً لغوياً يمكن الكشف عنه في قواميس اللغة. . ولكن ألفاظ الأدب ليست كلها بهذه المثابة ترص للمعاني رصاً. . وإنما تنتقى انتقاء. . فما الميزة التي ينتقي على أساسها الأديب ألفاظه؟

الألفاظ الأدبية

هي التي تحمل بجانب المعنى اللغوي أحد شيئين:

١ ـ المعنى الخيالي ولا دخل له في هذا الموضوع. . وإنما مجاله الخيال السابق تفصيله. . ولا نستبقي من هذا النوع إلا ألفاظ التورية التي تحمل معنيين أحدهما مقصود فهو حقيقي بالسياق. . والآخر لغوي أيضاً ولكنه مقصود قصداً لغير السياق. . فهو معنى أشبه بالخيالي لأنه على فرض قصده في

السياق يتغير المعنى. . ومثل هذه التوريات تعطي الحقيقة ونكتة مع الحقيقة. . وهي بلا شك من الألوان البديعية المستحسنة. . وليس منها الألفاظ الاحتمالية لأنها تفسير الأدب وتدعه غامضاً.

٢ ـ المعنى الإشعاعي. . أوما يسمى بإيحاء اللفظ أو إشعاعه المعنوي وهو ليس معنىً مستقلاً كالتورية. . ولكنه معنى فني لا يزيد الموضوع نكتة وإنما يزيد التعبير جمالاً فنياً. . وبالتالي يزيد السامع متعة بما يشعه من تأثير، ولو أردنا التمثيل لضاق بنا الوقت. . فلنعتمد على قراءات القارىء في المجاز والتورية والمحسنات الأخرى ففيها كتب مؤلفة، ولكننا لا نستطيع وإن ضاق الوقت الإغضاء عن التمثيل لإيحاء الألفاظ وإشعاعها ومصادر هذا الإشعاع الفني. .

النقاد القدامى يقولون: «الألفاظ أثواب المعاني» ولهم في هذا كل الحق. . فالثوب تارة يكون جديداً قشيباً ملائماً يحدث في الرائي نوعاً من الاحترام أو الحب أو الإعجاب إلى غير ذلك مما نشعر به جميعاً في المحسوسات وقد يكون الثوب قديماً خشناً غير ملائم للوقت أو الشخص بحسب ما يسمى حديثاً «بالمودة» فيحدث في الرائي نوعاً من الانقباض أو الاحتقار أو غيرهما، وإذا كنا نعد ذلك مؤثراً في مجال المظاهر. . أو نقول إن الشخصية الإنسانية مزيج من التناسق العضوي واللياقة البدنية. . وما ينسجم معها من الملابس ومع الأوقات ونعد لكل مقام ملابس فإن المعاني كالأشخاص تحتاج إلى أن تلبس من الألفاظ ما يجعل للفظ شخصية فذة في الملاءمة للموضوع والانسجام مع المقام. . والوقت والوقع الطيب الأثر أو غيره بحسب اتجاه الموضوع فخامة أو رقة أو قوة أو خفوتاً أو جهارة أو همساً إلى غير ذلك ليكون مشعاً للمعنى المقصود بموسيقاه وبنيته الحرفية. . فالفخامة للفخر والرقة للغزل والقوة للحماسة والخفوت للرثاء إلى غير ذلك. .

ومن ثم نعثر على الإشعاع في مصدره الأول وهو الإشعاع الموسيقي ولنعط له أمثلة مختصرة:

١ ـ الفخر

قال البارودي:

أنـا المرء لا يثنيـه عن درك العلا ... نعي ولا تعدو وعليـه المفـاقـرُ
قئـول وأحـلام الـرجـال عـوازبٌ ... صئـول وأفـواه المنـايـا فـواغـر
فـلا أنا إن أدنـاني الوجـد بـاسمٌ ... ولا أنـا إن أقصاني العـدم باسـر

وقـال:

فـلي في مـراد الفضـل خيـر مغبـة ... إذا شـان حيـا بـالخيـانـة ذاكـر
ملكت عقاب الملك وهي كسيرة ... وغـادرتها في وكـرها وهي طـائـر

فنرى في ألفاظه الأنا والعلا وقئول وصئول وملكت وعقاب «وهي الطائر الخيالي الجارح» نجد في هذا نوعاً من الإشعاع بالفخر في كل لفظه وبخاصة هذه الألفاظ.

٢ ـ الغزل

قال إسماعيل صبري:

ولمـا التقينا قـرّب الشوق جهـده ... شجيين فـاضـا لـوعـة وعتـابـا
كـأن صديقـاً في خلال صـديقـه ... تسـرب أثنـاء العنـاق وغـابـا

وقـال:

أبـثـك مـا بي فـإن تـرحمـي ... رحمت أخـا لـوعـة مـات حبـا
وأخشى عليـك هبـوب النسيم ... وإن هـو من جـانب الأرض هبا
وأسـتـغـفـر الله مـن بـرهـة ... من العمـر لم تلقني فيـك صبـا

فإن هذا الشاعر الحديث له من ألفاظ اللقاء والشـوق والجهد والشجاء واللوعة والعتاب والصديق والعناق وله من ألفاظ البث والرحمة وموت من أجل الحب وهبوب النسيم والصبابة ما يدل على إشعاع قوي يلائم موضوعه.

وقال إسماعيل صبري أيضاً يرثى عمر ابن المرحوم الشيخ علي يوسف:

يا مالىء العين نوراً والفؤاد هوًى — والبيت أنساً تمهل أيها القمرُ
لا تخل أفقك يخلفك الظلام به — والزم مكانك لا يحلل به الكدر
في الحي قلبان باتا يا نعيمهما — وفيهما إذ قضيت النار تستعر
وأعين أربع تبكي عليك أسًى — ومن بكاء الثكالى السيل والمطر
قد كنت ريحانة في البيت واحدة — يروح فيها ويغدو نفحها العطر
ما كان عيشك في الأحياء مختصراً — إلا كما عاش في أكمامه الزهر
فارحل تشيعك الأرواح جازعة — في ذمة الله بعد القبر - يا عمر

فإن لهذا الشاعر من الألفاظ المشعة مثل مالىء العين والإنس وتمهل، لا تخل أفقك.. يخلفك الظلام، والكدر والنار تستعر وأعين تبكي وريحانة واحدة وتشيعك جازعة.. وفي ذمة الله والقبر.. كلها ألفاظ تشع حزناً عميقاً في أغوار النفس.

وبالموازنة بين هذه النماذج وبين النماذج التالية يتضح الفرق في قوة الإشعاع..

١ - الفخر

وللبارودي في الفخر - أيضاً:

إذا أنا لم أعط المكارم حقها — فلا عزني خال ولا ضمني أب
خلقت عيوفاً لا أرى لابن حرة — علي يدا أغضي لها حين يغضب

إذا وازنا بين هذا الفخر وبين الفخر السابق له وجدنا أن الفخر السابق أقوى لما به من ألفاظ تشع بذاتها وبمعانيها في مجال فخر لا يشوبه ضعف.. ولكنه هنا إذا قال:

لا عزني خال ولا ضمني أب

٣ ـ الرثاء

حتى ولو كان ذلك من التعبيرات العربية القديمة. . وكان أيضاً مرتباً على عدم قدرته على المكارم. . فإن بهما إشعاعاً لا يلائم الفخر وكـذلك لفظ ابن حرة. . والبارودي يـريد أن يقـول إن الجنس وما في عصـره من رق أو حربـة مصدر فخر للترك ولأبناء الحرائر ـ هذا إن كان فخـراً بألفـاظه هـذه مشعاً في عصور وجدت فيها هذه الظواهر الاجتماعية. فإنه لا يمكن أن يكـون بألفـاظه هـذه فخرا مشعـا يستحق الإعجاب في عصـر لا مباهـاة فيـه بـالأرومـة وإنمـا بالعمل. . ولذلك نؤيد نظرية تطور الألفاظ وإشعاعها من عصر إلى عصر بتطور الظواهر العصرية. .

فإننا نرى في فخر البارودي ثغرة يمكن منها أن ينفذ شاعر آخر فيرد عليه ويقول:

ليس الفتى من يقـول كـان أبـي. . !

٢ ـ الغزل

قال إسماعيل صبري ـ متغزلاً أيضاً:

أقصر فؤادي فما الـذكرى بنـافعة ... ولا بشـافعـة في رد مـا كـانـا
سـلا الفؤاد الذي شـاطرتـه زمنـاً ... حمل الصبابة فاخفق وحدك الآنا
هـلا أخـذت لهـذا اليـوم أهبتـه ... من قبل أن تصبح الأشواق أشجانا
لهفي عليك قضيت العمر مقتحماً ... في الوصل ناراً وفي الهجران نيرانا

بمجرد القراءة يمكننا أن نأخذ ألفاظاً لا تشع غزلاً بالمرة. . بل قد تناقض الغـزل مثـل أقصـر فؤادي. . وسـلا الفؤاد. . وأخفق وحـدك وهـلا. . ولهفي عليك. . والنار والنيران. . فإن الغزل في الحقيقة هو كل ما يقرب القلوب إلى القلوب لا ما يباعد بينها ويمكن أن نقول إن هذا إلا مجرد من يرثى حبه بألفاظ يشع منها الحب والصبابة. . ولذلك لا يمكن أن يقاس العذريون في الحب مثلاً في العصر الأموي بالصرحاء في الغزل كـابن ربيعة من الـوجهة الفنيـة. . فإن

ألفاظ ابن ربيعة يشع فيها الحب بأحلى معانيه.. بينما تجد شعراء العذريين على الرغم من شدة حبهم يشع فيها ما يدل على الحرمان ورثاء الحب.. وإن كان النقاد القدامى يفرقون بين النوعية في موضوع الغزل تفرقة في النوع وما يلابس كلا من البيئات وتقاليدها سهولة وصعوبة أو بداوة ومدنية.. فنحن نفرق بين النوعين من جهة الإشعاع اللفظي على أساس الموضوع والهدف منه.. أما أن تكون حياة شاعر من الشعراء الغزليين قصة درامية فهذا شيء آخر.

٣ ـ الرثاء

قال إسماعيل صبري وكأنه يرثي نفسه قبل أن يموت..

يا موت خذ ما أبقت الأيام والساعات مني
بيني وبينك خطوة إن تخطها فرَّجت عني

وهذا اللون يسميه بعضهم بشكوى الزمان.. وإن شئت فسمه رثاء الإنسان نفسه قبل أن يموت.. ولذلك تجد في هذا النوع استسلاماً للموت لا ثورة عليه وألفاظه لا تصلح للرثاء.. يا موت خذ فرجت عني.. لو استعمل راث مثل هذه الألفاظ في رثاء شخص آخر لأخفق أيما إخفاق.. لكن إذا وجد هذا الاستسلام في الرثاء بما يعلي من شأن المرثي فلا مانع منه.. كما قال حافظ إبراهيم في رثاء مصطفى كامل:

أيا قبر هذا الضيف آمال أمة فكبر وهلل والق ضيفك جاثيا

فإنه جاءنا بألفاظ كبر وهلل وخاطب القدر أن يهلل في موطن الرثاء، لكن بما يعلي شأن المرثي..

ونستنتج من كل ذلك أن لبعض الألفاظ ملاءمة للموضوع.. ولآذان السامع أو القارىء وللمقام ولوقت التعبير وللعصر كله وللبيئة وأذواق الذين يعيشون فيها، وأن الإشعاع أو الإيحاء يكون بهذه الاعتبارات كلها مجتمعة وليست منفردة ـ وهو الإشعاع في مصدره الثاني ـ ولذلك يحتمل الأديب في

تعبيره ما لايحتمله غيره.. وقديماً تطير الخلفاء من بعض الألفاظ وتشاءموا منها.. فقطعوا على الأدباء كلامهم وطردوهم من مجالسهم، ونحن حين ننتقي بلغة هذا العصر الحديث لفظاً معبراً عن الإيحاء نقول: «إنه الأتيكيت اللفظي» وهو مبدأ معترف به في الألفاظ السياسية والاجتماعية حين تدور الأحاديث في السياسة والمجتمعات الراقية، وهو أيضاً مبدأ معترف به في الأوساط الأدبية التي لم تعد الآن مثلاً تقبل لفظة «مشمخر» على الرغم من روعة معناها لأنها مخاطية التعبير تشعر بالقذارة وتستبدلها بلفظ «أشم» مثلاً وهكذا..

وهنا أستميح القارىء عذراً في أن أقول إنه مقياس خلقي أيضاً في التعبير العادي.. فالألفاظ البذيئة أو المهذبة قد لايفرق بينهما في المعنى القبيح أو غير القبيح وإنما في دلالاتها النفسية الشعورية بحسب العرف، ولقد قص صديق لي يعمل مدرساً للغة العربية بإحدى المدارس الثانوية قصة حدثت معه قال:

«وأنا طالب في السنة الأولى الابتدائية قال لي طالب يتقدمني سناً وعلماً في القسم الثاثوي.. وقد درسوا في البلاغة الكناية وأساليبها بالكتب الأزهرية قال لي هذا الزميل وأنا لا زلت مع كتب النحو والصرف والفقه هذه العبارة في حديثه معي «يا جبان الكلب» فحزنت لهذه العبارة مع أنها ذات معنى جليل، ولكنني بمجرد سماعي كلمتي «جبان وكلب» قلت هذا ذم صراح.. ولو صبر حتى انتقل إلى كتاب زهر الربيع للشيخ الحملاوي رحمه الله بالسنة الأولى الثانوية، ما حدثت بيني وبين مشادة مصدرها ليس جهلي، فلي فيه العذر».

على أية حال عبارة لها إشعاعها الذي هو لاح بما يشبه الذم ولم تعد من كنايات العصر. وإياك أن تمدح إنساناً الآن فتقول له كما قال العربي القديم:

أنت كالكلب في وفائك للعهد وكالتيس في قراع الخطوب

إذا يجب أن يكون القاموس المحيط بعيداً عن الشاعر بعد فترة الاطلاع وأن يكون قاموس الحياة قريباً جداً منه ليعرف الملائم للمقام وللعصر وللبيئة وللذوق العام والخاص.. ولما يثير المتعة بكل معانيها.. وما قد يمنع السآمة بكل عواملها.. ويبعث الحياة النابضة في الألفاظ.. وللحياة في الألفاظ شأن

الروح في الجسم . . ولهذا يقول النقاد «إن بعض الألفاظ قد ماتت في اللغة وجنى عليها العرف ككلمتي «علق» بمعنى نفيس «وخول» بمعنى خدم وصارا كلمتين لا تقالان إلا على ألسنة الجهلة من العامة في النقد اللاذع . .

ومن كل ما سبق نستنتج أن الإشعاع أو الإيحاء هو الجانب الثاني الهام من جوانب اللفظ . فالأول الجانب المعنوي اللغوي . . والثاني الجانب الحيوي الإشعاعي أو الإيحاء الملائم بموسيقاه وبغير موسيقاه كما قدمنا. . وهكذا نرى أن الأديب بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة عليه أن ينتقي ما يلائم الموضوع والعصر والبيئة والذوق العام والخاص والآذان السامعة والأعين القارئة أيضاً ، فلا يكتب شعره كتابة توحي بأنه نثر مسجوع . فللشعر أشكال هندسية . . حتى الحديث منه . . له طابع مميز . .

الوزن والقافية

من أهم ما يمتاز به الشعر العربي الوزن والقافية وبغيرهما أو التخلص منهما كلية يعد نثراً أدبياً رائعاً إذا استكمل العناصر السابقة . . والوزن هو موسيقى الشعر في وحداته وفي عددها . . والقافية النغمة التي تصحب أواخر الأبيات . . والوحدة تسمى تفعيلة لأنها توزن في علم العروض على حروف أصلها ألفاء والعين واللام . . وتزاد ألفاً في فاعلن وسينا وتاء في مستفعلن . . وألفا أولى وألفا ثانية وتاء ونونا في فاعلاتن وميما وتاء وألفا ونونا في متفاعلن إلى غير ذلك مما يمكن أن يطلع عليه الناشئ في كتاب من كتب العروض، وأشهرها «العروض والقافية» للشيخ عبد السلام شراقي . . وببعض الكتب المقررة بالمدارس الثانوية ملخص لها ولألوان القوافي التي هي نغمة لأواخر الأبيات في حرف ممدود . . أو حرف مد وبعده آخر . . أو ساكن بعد متحرك . . ولها قوانين أشهرها ألا تكرر كلمة في قوافي قصيدة قبل سبعة أبيات . . وإلا كان الشاعر غير ذي قدرة عليها . .

وأشهر الأبحر الشعرية ستة عشر بحراً وهي :

«ـ» وللساكن بهذا الرمز أيضاً (٥) .

١ - الطويل

وتفعيلاته:

فعـولن مفاعيلن فعـولن مفاعلن   فعـولن مفاعيلن فعـولن مفاعلن

--ه-ه--ه-ه-ه--ه-ه--ه--ه   --ه-ه--ه-ه-ه--ه-ه--ه--ه

٢ - المديد

وتفعيلاته:

فـاعـلاتن فـاعلن فـاعـلاتن   فـاعـلاتن فـاعلن فـاعـلاتن

-ه--ه-ه-ه--ه-ه--ه-ه   -ه--ه-ه-ه--ه-ه--ه-ه

٣ - أ - البسيط

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

-ه-ه--ه-ه--ه-ه-ه--ه-ه--ه   -ه-ه--ه-ه--ه-ه-ه--ه-ه--ه

ب - مخلع البسيط

مستفعلن فـاعلن مستفعلن   مستفعلن فـاعلن مستفعلن

٤ - الوافر

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٥ - الكامل

متفاعلن متفاعلن متفـاعلن   متفاعلن متفاعلن متفـاعلن

٦ - الهزج

مفـاعيلن مفـاعيلن   مفـاعيلن مفـاعيلن

٧ - الرجز

مستفعلن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٨ - الرمل

فاعلاتن فاعلاتن فـاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فـاعلاتن

٩ - السريع

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

١٠ - المنسرح

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

١١ - الخفيف

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

١٢ - المضارع

مفـاعلين فـاعــلاتن مفـاعيلن فـاعــلاتن

١٣ - المقتضب

مفعــولات مستفعـلن مفعــولات مستفعـلن

١٤ - المجتث

مستفعلن فـاعــلاتن مستفعلن فـاعــلاتن

١٥ - المتقارب

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

١٦ - المتدارك

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

علاقة الوزن بخيره

وأهم ما في هذا المجال علاقة الوزن بغيره من مقومات الشعر. . ولا شك في علاقة الألفاظ حين انتقائها بالوزن لأننا قلنا إن الانتقاء، يراعى فيه الملائم للسياق وللأذواق وللوزن أيضاً. .

كما أنه لا شك في علاقة الوزن بالعاطفة وبالخيال فإن من الأوزان ما فيه طول ومنه ما فيه اجتزاء ومنه البطيء النغم ومنه السريع ومنه القوي ومنه السلس السهل وألوانه يحتاج كل لون منها إلى لون خاص فالطول والبطيء والقوة تلائم العواطف عواطف الحب والشجاعة والحماسة، والقصر والسرعة والسهولة تلائم الأغاني والأناشيد المعبرة عن المعاني الجماهيرية، وليست هذه ضوابط تحديدية ولكنها تقريبية فإن الأصل هو حرية اختيار الشاعر للوزن الذي يريده، ولكنها ضوابط شبه استقرائية وليست مطردة عند كل شاعر. وكذلك القوافي فإن المحدود منها مناسب سهل والساكن غير رنان وعند إرادة الانسياب والإسهاب في المعاني الحماسية والوطنية والحروب وغيرها من الأغراض القوية كالرثاء والفخر تحتاج إلى القوافي التي تساعد على الإسهاب. . بينما تكون المقطوعات للخواطر السريعة بالقوافي الساكنة غالباً. . والمشبعة بين بين، ولا شك أن القافية كالوزن ليس لها إلا مجرد ضوابط استقرائية غير ملزمة لكل شاعر. . فالأصل الحرية فيها كالوزن وليس كلامنا إلا نصيحة يكون اتباعها أدعى للبراعة. .

وعلاقة الوزن بالقافية علاقة تلازم في التفعيلة الأخيرة من كل بيت. . ولكن الشعر الجديد وبعض ألوان القديم تبيح تعدد القوافي في الموشحات والأزجال والمربعات والمخمسات. . وفي القصائد التي على هيئة مقطوعات لكل مقطوعة نمط من القافية والوزن واحد. . وكتب الأدب في العصر العباسي الثاني والأندلسي والعصر الحديث وبخاصة دواوين شعراء المهجر غاصة بهذه الألوان.

والشيء الذي لا يمكن أن يقبل هو انعدام الوزن والقافية أو بمعنى آخر

ـ انعدام الموسيقى ـ والاكتفاء بالعناصر الأخرى. . ولكن التغيير في الأشكال الوزنية بزيادة أو نقص في عدد التفعيلات مع مراعاة الطرب الموسيقي الكلي للبيت أو السطر الشعري وحسن وقعه عند الاجتزاء يمكن أن يقبل بدليل أن العرب أنفسهم أباحوا مثله حين وجدنا بحوراً كاملة وأخرى مجزوءة فيكون هذا التغيير الجديد لاختراع بحور مجتزأة أو بحور جديدة أو نظم أرقى. . ولا مانع منه إطلاقاً. . كما أن اختلاف قصيدة واحدة في الأوزان والقوافي معاً جائز. . بشرط أن يكون لا لمجرد المخالفة. . ولكن لحكمة موسيقية معللة تعليلاً موسيقياً وحينذاك نجد لوناً جديداً وابتكاراً معقولاً. . أما المسخ الموسيقي فلا، وكثيراً ما يحلو لمدعي الإبداع هذا المسخ. .

أسمع بعض الموسيقى ويقولون إنها بعنوان كذا ـ فلا أفهم العلاقة بين الأنغام والعنوان وقد يكون ذلك لقلة ما يسمونه بالاطلاع الموسيقي أو الثقافة الموسيقية. . ولكن كثيراً من الموسيقى تصويرية وتعبيرية وتأثيرية ولها موضوع ـ بدون ثقافة ـ ونحن هنا في الشعر نريد الأنماط الجديدة من النوع الثاني، وما النوع الأول إلا مسخ وطنطنة وجعجعة تماماً كما يلهو الطفل بالبيانو أو أية آلة موسيقية. . أفنعده سيمفونيا؟

وأخيراً لا يفترق الشعر في موسيقاه عن الموسيقى كفن وليت شعري ما الذي يدعو إلى افتقاده هذه الموسيقى؟ أليست فناً؟ ولكنها فن صعب في الشعر، أقول إنها أصعب من الموسيقى الأصابعية لأنها موسيقى تستخدم فيها أنامل العواطف والخيال والأسلوب والشاعرية. .

وليس لكل فنان مثل هذه الأنامل. . إنها للشعراء فقط. .

تعليم الشعر

موضوع صعب وسنتناوله بالطريقة التعليمية حتى يمكن أن يفيد من يريد وسنقصره على الشعر العربي الذي هو هواية لمن يقرأ وفي متناوله ويلزم لذلك معرفة المقصود عندنا بالشعر العربي؟

في القرآن الكريم وردت هذه اللفظة «أساطير الأولين» في موطن تداولها فيه اتهام الكفار الرسول بأنه شاعر أو معلم مجنون، والشعراء الذين كان «يتبعهم الغاوون وهم في كل واد يهيمون» ليسوا إلا القصاص للأساطير والخرافات التي يلهون بها الناس عن الجد من الأمور، وقد كان القرآن حينها جد الأمور فكانوا يحاربونه بمن يلهى عنه بالأساطير حيناً أو برميه بأنه من أساطير الأولين أو بأن قائله ـ ولم يكونوا يؤمنون بالوحي طبعاً ـ شاعر أو معلم مجنون إلى غير ذلك من هذا الجو القرآني يمكن أن نفهم المقصود بالشعر عند العرب القدامى وهو «الأساطير» وهو فهم يتوافق مع فهم الجاهليات الأولى لمعنى الشعر عند كل الأمم ولعله هو مايتردد في تعاريف الفرنجة المحدثين أيضاً بأنه الخيال وكفى.

ونحن بهذا قد يمكن أن نريح أنفسنا فنذيب الشعر بكل معناه في القصة الخيالية أو الأسطورة وينتهى الأمر براحة تامة.. فإن ما يعانيه المحدثون الآن من صعوبة القيود الموسيقية في الشعر المأثور قد يدفعهم إلى مثل هذا.. وبعد أن أثر عن العصور الملايين من أبيات الشعر الموزون المقفى.

ولكن ما موقفنا من هذا المأثور؟ أننكره كله ونقول إنه من صنع الجن وإن ما قالوه ظهروا به على وجه الأرض ثم استجنوا في طياتها بالموت لمجرد أنهم جاءوا بلون من الشعر الموسيقي يصعب قرضه بموسيقاه على الكثيرين كما قال الحطيئة:

الشعر صعب وطويل سلمه ... إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه ... يريد أن يعربه فيعجمه

وكيف بنا يمكن أن ننسى أو نتناسى حركة الشعر الغنائي في عصور أدبية متطاولة وحركة النقد حوله؟

الأمر إذاً خطير وصعب التناسي عند نقّاد اللغة العربية.. ولذلك فهم يجعلون الشعر الأصيل هو هذا اللون الغنائي الموسيقي رضي الناس أم لم يرضوا فما إلى غير ذلك من سبيل.

وهو بهذا القدر يتسع لكل ما يجد من جديد في أشكاله الهندسية من رباعيات وخماسيات وأزجال وموشحات وغيرها في العهد العباسي والأندلسي، ومن اختصار تفعيلات أو زيادتها لكتابته كالشعر الإفرنجي بسطور طويلة أحياناً أو قصيرة أحياناً أخرى كما يحلو لهم كتابته.. فهو تطور وكل شيء قابل للتطور والتجديد حتماً.. وهو بالمعنى الأسطوري كما قلنا سابقاً في بدء المقال من أجواء جاهلية وبحسب ما وردت معاني ألفاظه بالقرآن لا يشير إلى المأثور من الشعر الموسيقي الغنائي الذي كان يستخدمه الرسول في المنافحة عن الدعوة الإسلامية حين اصطفى بعض الشعراء وقربهم إليه..

ثم هو بمعنييه منفيٌّ تعلمه عن الرسول ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾ حتى لقد قيل إن الرسول لم يقله إلا عفوا في بعض غزواته كما روي عنه عليه السلام:

إن أنت إلا أصبع دميت ... وفي سبيل الله ما لقيت

وإن يكن استمع إلى شعرائه وأعجب بهم حيناً وغضب من هجائهم أحياناً أخرى فلمعاني الشعر لا لمجرد موسيقاه، بل انه ليحبذ الغناء به حين يدخل على عائشة رضي الله عنها وقد زفت جاريتها فيقول:

لم لم تقولوا لها في الزفاف:

أتيناكم أتيناكم ... فحيونا نحييكم
ولولا الحبة السمراء ... لم نحلل بواديكم

والمعنيان بهذا في اللغة العربية جاهلية وإسلامية وقد أثر عن العصرين اللون الغنائي ولا يزال يؤثر وأعجب الخلفاء به.. ولا يزال يعجب به الحكام العرب وهو شيء لا ينكره عقل ولا نقل ولا مشاهدة ولكن الشعر بالمعنى الأول

الأسطوري لم يؤثر منه عن العرب الجاهليين شيء، وهو مأخذ الغرب في عدم وجود القصة في الأدب العربي القديم والمباهاة بوجودها في آدابهم القديمة والحديثة معاً، والذي يرد عليه وبأن ورود ألوان القصة في القرآن الكريم يدل على أن للعرب قصصاً لم تؤثر، فالقرآن مقدس فأثرت به والأساطير غير مقدسة فلم تؤثر، والشعر الغنائي سهل الحفظ فأثر عن الرواة وهكذا كان للقداسة والسهولة أثرهما في الأثر الثقافي العربي عند الرواية.

ونرجع بعد هذه التقدمة إلى الإجابة عن سؤالنا الأول وهو كيف نقرض الشعر ومن معلمه؟

ولقد أجاب نصف الكتاب الأول عن معلمه بالمعنى الأسطوري وهو القصة ونجيب الآن عن معلمه بالمعنى الموسيقي الغنائي:

قد يتشدق الباحثون أو يتعمق المعلمون فيزيدون الإجابة عن هذا السؤال تعقيداً غير مفيد للناشئين الذين يتطلعون إلى إنشاء الشعر فيقولون كما قال كثير من النقاد القدامى «بالملكة فقط أو الموهبة أو السليقة أوغيرها». وحين يستمع المتطلع المثقف إلى هذه الإجابة قد يداخله اليأس لخوفه عدم الموهبة أو الملكة أو السليقة بينما قد يغامر من لم يتثقف فيقول الشعر برغم أنف الثقافة فيجري لسانه بالزجل أو الأغاني أو تندب المرأة حظها بالشعر حين يموت عزيزها في حلقات ما نسميه بالأدب الشعبي الصميم النابع من مواهب غير مصقولة بثقافة ما.

المسألة إذا إما مسألة عزيمة وممارسة؟ أو مسألة موهبة وسليقة أو مسألة ثقافة؟

المسألة في نظري هي الثلاث: عزيمة على قرض الشعر اسمها بلغة النقد الحديث «الاستجابة للدافع»، ومسألة موهبة وسليقة وهي والحمد لله كامنة في كل عربي بالجنس أو اللسان، فالإنسان ابن بيئته وحفيد لغته.. ومسألة ثقافة أيضاً إذا ما أريد قرض الشعر الغنائي الراقي.. وبقدر توافر هذه العناصر

يقوى الشعر. وبقدر تراضيها ـ ولا أقول بفقدها ـ تضعف نخوة الشعر أو يقل شعراؤه أو يضعف معنى أو لغة، ولست بهذا الرأي مبتدعاً فقد سبقني إليه كل النقاد القدامى والمحدثين تقريباً.

وإيضاحاً للعنصر الأول وهو العزيمة على قرض الشعر أو الاستجابة للدافع أياً كان من الوطنية أو من الأخلاق أو غيرها من المشاهدات والمفارقات أو الحب أو القرب نقول:

إن العرب القدامى كانوا يضعون أولادهم في بيئة شعرية قصداً إلى نبوغهم فيه، وبترجمة كل شاعر ما يدل على ذلك تقريباً، ثم إذا ما نبغوا واجهوا الأحداث القبلية والمجتمع العربي بالشعر في الفخر والمدح والهجاء القبلي أو الغزل الماجن أو العذري تبعاً للتقاليد، أو بالوصف الرائع للبيئة في شتى مشاهدها.

فهم إذا قد عرفوا الطريق إلى تعليم الشعر تماماً كما عرفوا الطريق إلى الرعي والتجارة وأساليب الحرب التي مارسوها في حياتهم الأولى وهو كثرة رواية الشعر والتمرس به.. بل هم قد عرفوا أن السليقة أو الموهبة شيء كامن في كل عربي.. فلم يستثنوا أحداً بالوضع السابق إلا لمقتضيات الحاجة في تنظيم الحياة من ضرورة وجود شاعر للقبلية ورعاة لإبلها وخيلها ونعمها وقائد لحروبها وهو شأن التعليم والتخصص الآن وتوزيع القوى البشرية توزيعاً بمقتضى الضرورة الاجتماعية وبدون صرامة في التوزيع ولو أنهم عكسوا الوضع بالنسبة للأشخاص لكانت النتائج صحيحة أيضاً في غالب الأحيان، والإخفاق نجده في هذه النظرية قليلاً..

إذا كيف تكون شاعراً الآن؟ وكيف يمكن أن يقرض؟ وما ألوان الثقافة التي تغذي روافدها العزائم.. وباختصار كيف يبدأ الشاعر ومتى؟ وكيف ينمو ويصل؟

معلم الشعر هنا ليس له سبورة ولا طباشير.. ولكنه الشاعر الذي يعجب به المثقف في أثناء عبوره الطريق الثقافي فيستوقفه شعره.. وقد يكون الإعجاب

موزعاً بين شعـراء عدة. . ومن ثم يمكن أن نقـول بأن الإعجـاب أسـاس هام للتقليد والمحاكاة. . وقديماً كانت المعارضات والسرقات مبنية على الإعجاب والتأثير بالغرض أو المعنى أو الأسلوب، وهنا تكون نظرية المحاكاة مفيـدة في طـريقتنا التعليميـة للشعـر. . ويكـون استغـلال كلمـات القـوافي حـلالاً على المبتدئ حراماً على غيره حتى يشب عود شعره فيبتعد رويداً رويداً عن التقليد وتتضح شخصيته الشاعرية ثم يسير خطاه حثيثاً بعد ذلك إلى النضج والاكتمال.

فما معنى المعارضة؟ وكيف تكون؟ وما الحلال من السرقات؟ المعارضة القول على النمط السابق في الوزن والقافية والغرض. . ويقصد بالقافية نهـاية الكلمة بآخر البيت. . ولكن نضيف هنا أن للمبتدئ أن يستغل كلمـات قافيـة قصيدة بأكملها حتى يمرن على القرض في الوزن فقط. . فتتوفر له على الطبيعة قافية القصيدة أو غالبها. . ونزيد أيضاً أن لـه أن يأخـذ من المعاني إذا أراد أو بعض الألفاظ بنصها. . فيملأ فراغات للقصيدة المقلدة بألفاظه هو. . فإذا طوع بعض ألفاظه للمعنى وللسياق وللوزن فقد ابتدأ يقرض الشعر. .

وهي طـريقة يمكن للمعلم أن يمـارسها في بعض الأحيـان. . فيجدهـا صحيحة تماماً كفراغات المحادثـة في التعليم الابتدائي مـع فارق الـوزن وهو العنصر الذي نريد أن نبدأ بالقدرة عليه ثم ننميه حتى تكون القدرة على إنشائه إنشاء بدون حاجة إلى الاعتماد على المحاكاة. .

فإذا انتهى من القدرة على ملْء الفراغات نسهل له مسألة القافية. بأن له أن يستغل قافية القصيدة في كلماتها كلها. . ثم استغلال بعضها وترك بعضهـا لمقدرته ثم إنشاؤها كلها. . وهكـذا حتى يمرن على تخيـر الألفاظ في داخـل الشطر. . وفي أوله وفي آخـر البيت وتكرر هـذه العملية في نمـاذج كثيرة ممـا درسه. . وهذه التجربة تحتاج إلى سنة على الأقل في هذا المضمار. . يصحبها تعريف بالقواعد الموسيقية العروضية للشعر العربي ونقدم منها الأوزان الخفيفة السهلة المتداولة. . ثم يتدرج منها إلى الصعبة وتطبق هذه القواعد على النماذج التي يمارس فيها ملء الفراغات واستغلال القوافي ثم يقف من بعض القصائد كالمعارض.

وهكذا يبتدىء الشاعر بعد أن يكون قد حفظ ودرس من الشعر العربي نماذج لا تقل عن نموذج لكل شاعر مشهور في جميع العصور الأدبية من الجاهلي إلى الحديث، مع التخير بحيث يستوعب أغراض الشعر وألوانه وأشكاله الهندسية الموسيقية. . وهذا ما نسميه بالثقافة العربية التي يغذيها مقرئوه في النثر أو محفوظه منه على أوسع نطاق في كل عصور الأدب لأنه يزيده ثروة لغوية لا غنى له عنها عند تخير الألفاظ للمعاني الملائمة للسياق وللوزن وللقافية. . كما يزيده معرفة وعلماً وأفقاً واسعاً يسيطر به على قلمه.

فإذا سبق بالقرض على الثقافة التي حددناها فهو موهوب وإذا لم يستطع إلا بها فهو مكتسب ممارس. . وهو في كلا الحالين شاعر مبتدئ لا يخلو من أخطاء. . وقد دلت التجارب على أن من بين الموهوبين من قصرت به ثقافته عن الوصول إلى الشعر الراقي. . وأن من بين المكتسبين من جمحت به ثقافته إلى اقتناص القمة والعلم والأدب وغيرهما موهوب ومكسوب وسنورد لك في المقال القادم نماذج تعليمية تجريبية وطريقة التجريب حتى تنتفع بها في قرض الشعر وتعليم قرضه بالطريقة التدريبية. .

* * *

الطريقة التدريبية إذاً هي محاولة قرض الشعر بالمحاكاة واستغلال كلمات قوافي القصائد بالتدرج من ملء فراغات قليلة بقصائد مأثورة سهلة إلى ملء فراغات كثيرة بحيث يدرب على تخير الألفاظ للمعاني والسياق والقوافي إلى معارضة قصائد يتسع فيها مجال إنشائه في التقديم والتأخير والتصرف في الألفاظ والقوافي والمعاني ولا تقلد إلا مجرد الوزن وروي القافية. .

تدريب على نظم الشعر

على لسان اللغة العربية قال حافظ إبراهيم.. من بحر الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن　　　فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

التي مطلعها..

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي　　　وناديت قومي فاحتسبت حياتي

إلى أن قال:

أنا... في أحشائه... كامن　　　فهل... غواص... صدفاتي
...أبـلى... محـاسني　　　... وإن عز... أساتي[1]
أرى... العـرب... منعة　　　... عز... بعز...
فـلا تـكـلوني... فـإنـني　　　... عـليكـم... وفـاتـي
وفاخرت... الغرب... مطرق　　　... بتلك... الـنـخـرات
أرى... يـوم... مـزلقـا　　　... القبـر... بـغيـر أنـاة
... لـلكـتـاب... ضـجـة　　　... أن... نـوعـاتـي
أيهجـرني... عفا الله عنكم　　　... لـغـة... تقـل...
فأما... تبعث... في البـلا　　　تنبت... تلك... رفـاتـي
وأمـا ممـات لا قيـامـة...　　　ممات لعمري لم... بممـات

يرعى قبل ملء الفراغ أن يقرأ الناشىء القصيدة كاملة عدة مرات..

* * *

التدريب الثاني

من قصيدة لشوقي يصف فيها دمشق من بحر البسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن　　　مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

---

(١) أطبائي.

التي يقول فيها:

آمنت بـالله واستثنيت جنتـه دمشق روح وجنـات وريحـانُ
قـال ... وقد ... خمـائلهـا ... دار لـهـا ... بستـان
... وصفق يـقلنـا بـهـا ... كـمـا... دول ... رضـوان
دخـلتـهـا ... زمـردة ... فـوق ... المـاء ...
... في دمّـر... حـول ... حـور ... عـن سـاق ...
و ... الواد ... جلباب ... السـاق ... والنحـر ...
والطير ... من ... العيون بها ... كـمـا ... ألـحان
وأقـبـلت ... الأرض ... أفـوافـه ... أصبـاغ ...
... ... للريـح ... لـدى ... حـواشيهن ...
ثم ... لم ... عنها ... ولا ... مـن ... أذيـال وأرادن

* * *

التدريب الثالث

قال حفني ناصف يخاطب ناظر الحقانيـة وقد نقله إلى قنـا.. من بحر مجزوء الرجز..

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

جاء فيها:

رقـيتـني حـسـا ومعـنـى فـلصنعـك الشكـر المثنًى
وجـعـلت ... الـحـاسـد يـن ... مـن ... أدنـى
... سـدة ... مـن ... الـهـرمـيـن ...
أسـكـنـتـني ... بـقـعـة ... غـدوت ... شـأنـا
... الـمـشـارع ... والـبـق ... الـورد ...
وأزور ... الـمـلـو ك ... قـبـل ... معـنـى

... إذا ... به   ... قلت ... حصنا
حبل ... حوله   ... كالنون ...
... أن ... يصل ...   (م) له ... ما ...
قالوا ... إلى ...   يا مرحبا ... و ...
... سكنت ... قل   ت ... بالسفح سكنى
قالوا ... حر ...   ... وهل ... الحر ...
... الحياة ...   لولاه ... تغنى
كلا ... زهر ...   ... لاولا ... تتثنى
... الأنهار ...   حر ... الريح ...
ها قد ... البرد ...   ... والقلب ...

* * *

التدريب الرابع

قصيدة للمؤلف تحت عنوان «آهة المحراب»[1].

من بحر الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن..   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

جاء فيها:

آهة المحراب كانت صلواتي   يوم كنا فوق أطماع الحياة
يوم ... دوحة ...   نشرب النور بظل ...
... ظلال ... يا نبع ...   سوف ... على ... هباتي
في ... الحب ... دنيا ...   سوف ... العمر ... الغداة
... نجواي ... الليل ...   في ... الكون ... النسمات

---

(١) من ديوان نهر الدموع للشاعر..
انظر جريدة الاصلاح أيضاً العدد ١٠٩٠.

تلك ... على ... ترامت ... الشدو خلف ...
... الدنيا... في ... بلبل ... على غصن ...
كل ... الكون ... روحي ... إسار... أو قيد ...
... المحراب ... ماض ... ليس ... بالدموع ...
أنا ... قطعنا ... نجوى ... منك ... البسمات
... تزل ... لي ... ملاك ... تحت ... السموات
هات ... انقذيني ... ظلامي ... كأس ... بالأحلام ...
... النور ... محرابنا ... الحب ... الشفاة
إنما ... جميل ... فيه ... عظيم الصلوات

* * *

وهكذا يستطيع الناشئ أن يختار ويعمل لنفسه تمرينات على هذا الأساس.

تدريب على المعارضة

يقول الشريف الرضي في الفخر:

لغير العلا مني القلى والتجنب ... ولولا العلا ما كنت في الحب أرغب
إذا الله لم يعذرك فيما ترومه ... فما الناس إلا عاذل ومؤنب
ملكت بحلمي فرصة ما استرقها ... من الدهر مفتول الذراعين أغلب
فإن تك سني ما تطاول باعها ... فلي من وراء المجد قلب مذرّب
فحسبي أني في الأعادي مبغض ... وأني إلى غر المعالي محبب
وللحلم أوقاتٌ وللجهل مثلها ... ولكن أيّامي إلى الحلم أقرب
يصول عليّ الجاهلون وأعتلي ... ويعجم فيّ القائلون وأعرب
يرون احتمالي غصة، ويزيدهم ... لواعج ضغن أنني لست أغضب
وأعرض عن كأس النديم كأنها ... وميض غمام غائر المزن خلب

وقور، فلا الألحان تأسر عزمتي ... ولا تمكر الصهباء بي حين أشرب
ولا أعرف الفحشاء إلا بوصفها ... ولا أنطق العوراء والقلب مغضب
تحلّم عن كّر القوارض شيمتي ... كأن معيد الذم بالمدح مطنب
لساني حصاة يقرع الجهل بالحجا ... إذا نال مني العاضه المتوثب
ولست براض أن تمس عزائمي ... فضالاتُ ما يعطي الزمان ويسلب
غرائب آداب حباني بحفظها ... زماني، وصرف الدهر نعم المؤدب

ويقول البارودي معارضاً في الفخر أيضاً:

سواي بتحنان الأغارير يطرب ... وغيري باللذات يلهو ويلعب
وما أنا ممن تأسر الخمر لبّه ... ويملك سمعيه اليراع المثقب
ولكن أخو همٍّ إذا ما ترجحت ... به سورة نحو العلا راح يدأب
نفى النوم عن عينيه نفس أبية ... لها بين أطراف الأسنة مطلب
همامة نفس أصغرت كل مأرب ... فكلفت الأيام ما ليس يوهب
إذا أنا لم أعط المكارم حقها ... فلا عزني خال ولا ضمني أب
ومن تكن العلياء همة نفسه ... فكل الذي يلقاه فيها محبب

ومثال آخر دالية الحصري(١) التي عارضه فيها شوقي:

يا ليل الصبّ متى غده ... أقيام الساعة موعدُه
رقد السمَّارُ وأرقه ... أسف للبين يردِّدُه
فبكاه النجم ورقّ له ... مما يرعاه ويرصدُه
كلِفٌ بغزال ذي هيف ... خوف الواشين يشرّده
نصبت عيناي له شركا ... في النوم فعز تصيُّدُه
وكفى عجباً أني قنص ... للسرب سباني أغيدُهُ
صنم للفتنة منتصبٌ ... أهواه لا أتعبده
صاحٍ والخمر جنى فمه ... سكران اللحظ معربده
ينضو من مقلته سيفا ... وكأن نعاساً يُغمده

(١) تجد هذه المعارضات في كتيب نشره الأديب محمد أفندي رضا ١٩١٩.

فيـريـق دم العـشـاق بـه ... والـويـل لـمـن يتقلّدُه
كـلا لا ذنـب لـمـن قـتـلت ... عـيـنـاه ولـم تقتـل يـدُه
يـا من جحـدت عينـاه دمي ... وعـلى خـديـه تـورّده
خـداك قـد اعتـرفا بـدمي ... فعـلام جفـونـك تجحـده
إنـي لأعـيـذك مـن قـتـلي ... وأظـنـك لا تـتـعـمـده
بـالله هب المشتـاق كـرًى ... فلعـلّ خيـالـك يـسعـدُه
مـا ضـرك لـو داويت ضنًى ... صبّ يـدنيك وتـبعـده
لـم يبـق هـواك لـه رمقـاً ... فـليـبـك عـليـه عـوّده
وغـداً يقضـي أو بعـد غـدٍ ... هـل مـن نـظرٍ يتزودُه

يـا أهـل الشـوق لنا شـرق ... بـالـدمـع يـفـيض مـورّدُه
يهـوى المشتـاق لقـاءكم ... وصـروف الـدهـر تبعّـدُه
مـا أحلى الـوصل وأعـذبـه ... لـولا الأيـام تـنـكّـدُه
بـالبيـن وبـالهـجـران فيـا ... لـفـؤادي كـيـف تـجـلّده

وهذه هي معارضة شوقي لها:

مـضـنـاك جـفـاه مـرقُـده ... وبـكـاهُ ورحـمّ عُـوَّدُه
حـيـران الـقـلب معـذّبـه ... مـقـروح الـجفـن مسهـده
أودى حـرقـا إلاّ رمقـا ... يـبـقـيـه عـليـك وتـنـفـده
يستهـوي الـورق[1] تـأوهـه ... ويـذيـب الصـخـر تنهـده
ويـنـاجي الـنجـم ويتبعـه ... ويـقيـم الـليـل ويـقـعـده
ويـعـلم كـل مـطـوقـة ... شـجنـاً في الـدوح تـردده
كم مـد لـطيفـك من شَرك ... وتـأدب لا بـتـصيده
فعساك بـغـمض مُسْعِضُهُ ... ولعـل خيـالـك مسعـده
الحسن حلفت «بيـوسفـه» ... و «بـالسـورة» أنـك مفـرده

---

(١) الورق جمع ورقاء: الحمامة.

قــد ودّ جمالك أو قبساً ‏ حــوراء الــخـلد وأمــرده
وتــمــنّـت كــل مــقـطّعــةٍ ‏ يـدهــا لــو تبعث تشهــده
جحــدت عينــاك زكي دمـي ‏ أكــذلــك خــدك يـجحــده
قــد عــز شهــودي إذ رمتــا ‏ فــأشــرت لـخـدك أشهــده
وهممت بجيــدك أشــركــه ‏ فــأبى واستكبــر أصيــده
وهــززت قوامــك أعـطفــه ‏ فــنـبــا وتــمــنّــع أمْــلَدُهُ
سـبب لــرضــاك أمــهــده ‏ مــا بــال الـخصــر يعقّــده
بيني في الحب وبيــنــك مــا ‏ لا يقــدر واشٍ يــفــســده
مــا بــال العــازل يفتــح لي ‏ بــاب الـســلوان وأوصــده
ويــقــول تـكــاد تــجــن بـــه ‏ فــأقــول وأوشــك أعــبــده
مــولاي وروحي فــي يــده ‏ قــد ضيعهــا سلمت يــده
نــاقــوس القلب يــدق لــه ‏ وحنــايــا الأضلع معبــده
حسّادي فــيــه أعــذرهــم ‏ وأحــق بعــنــدي حُــسَّــدُه

قــسمــا بـثــنــايــا لــؤلــؤهــا ‏ قسم اليــاقــوت منضّــدُه
ورضــاب يــوعــد كــوثــره ‏ مـقتــول العشق ومُشهــده
وبــخــالٍ كــاد يـحُــجُّ لــه ‏ لــو كــان يُـقـبـل أســودُه
وقــوام يــروي الـغصــن لــه ‏ نـسبــاً والــرمــح يـفـنــده
وبـخـصر أوهــن مــن جلدي ‏ وعــوادي الـهجــر تـسـدِّده
مــا خنت هــواك ولا خـطــرت ‏ ســلوّى بــالـقــلب تـبــرِّده

***

لقد اخترنا هذه النماذج للمعارضة لما نجد فيها من وضوح الشبه بين الشعر المعارِض والمعارَض. . فإذا ما بعد الشبه فقد يحمل على توارد الخواطر. . ولكنا نقصد المعارضة المقصودة قصداً. .

المعارضة إذاً هي مرحلة في التقليد الأدبي فيها كثير من إعجاب اللاحق

بالسابق ومحاولة لإبداع اللاحق أكثر من السابق مع اتفاقهما في الوزن والقافية تحت عرض واحد.

وبديهي أن المعارض قد تملأ خاطره بالنص الذي أعجب به وقد يقبس منه عند المعارضة بتوارد الخواطر بعض المعاني وقد تطفر بعض الألفاظ المتحدة في الاشتقاق على الأقل وكل هذا يشفع له أنه سيبتكر فيها ويجدد ويحاول أن يبدع فليس كالسارق يأخذ المعنى بحذافيره بدون تحوير ويصوغه بألفاظه أو يسرقه بألفاظه كما هي.. مثال التدريب:

أقرأ هذه الأبيات لأبي فراس الحمداني في الفخر والعتاب والتحميس:

سيذكرني قومي إذا جد جدهم	وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر
ولو سد غيري ما سددت اكتفوا به	وما كان يغلو التبر لو نفق الصفر
وإني لجرار لكل كتيبة..	معودة ألا يخل بها النصر
فأصدى إلى أن ترتوي البيض والقنا	وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر
ولا أصبح الحي الخلوف بغارة	أو الجيش ما لم تأته قبلي النذر
ويا رب دار لم تخفني منيعة	طلعت عليها بالرّدى أنا والفجر
وساحبة الأذيال نحوي لقيتها	فلم يلقها جافي اللقاء ولا وعر
وهبت لها ما حازه الجيش كله	وراحت ولم يكشف لأبياتها ستر
ولا راح يطغيني بأثوابه الغنى	ولا بات يثنيني عن الكرم الفقر
ونحن أناس لا توسط بيننا	لنا الصدر دون العالمين أو القبر

إلى أن قال:

تهون علينا في المعالي نفوسنا	ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

حاول أن تنسج على منوالها في الوزن[1] والقافية تحت الغرض الذي

---

(١) وزن القصيدة من بحر الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن.. ثم تكرر.. ألا يمكنك أن تقول على النمط ولو مثل هذا البيت الساذج:

سيعرفني أهلي إذا غبت عنهم	وفي ظلمة الأيام إن ضمني القبر

وهكذا؟.

تفهمه منها ولك أن تقدم وتؤخر في المعاني وتغير في كلمات القوافي. . ولك أن تحور في الغرض أيضاً. .

المرحلة الأخيرة وهي النتيجة المترتبة على كثير من التدريبات السابقة أن يبدأ المبتدئ باختراع كل شيء عند المناسبة من العنوان والموضوع والمعاني والألفاظ بعد أن يستقر على وزن وقافية في تكوين أول بيت من إنشائه.

وهذه المراحل جميعها تكون ما يسمى بالطريقة التدريبية وليست مرحلة منها بجائزة التقديم على الأخرى لأنها مرتبة ترتيباً بحسب التجارب والقدرات. .

بقي سؤال يحار فيه الإنسان كثيراً وهو التعليل الواضح لانطلاق بعض الألسنة بالموزون المقفّى بدون ثقافة؟

ونحن قد أشرنا إلى ذلك بالموهبة. . ولكن ما حقيقة الموهبة الموسيقية؟

الفصل الثاني

الموهبة الموسيقية

- ١ -

يتحدث الناس عن الشعراء، وهم نوع من ذوي المواهب الموسيقية بأن لهم شياطين يمدونهم بهذا الشعر.. فهل هذه هي الموهبة؟ إنهم يعبرون بهذا تعبيراً كنائياً عن الموهبة ولا يمسون حقيقتها. وهم في تعبيرهم كأنما يستعظمون ما يأتي به الشعراء من فن فينسبونه إلى مصدر خرافي هو الشياطين كما يقول العامي: «دا فلان زي الجن، دا شطان، دا عفريت» يعني أنه ذو أعمال قد تكون في نظره شبه خارقة للعادة. ورحم الله علي محمود طه حين قال:

كأن جن سليمان الذين ولوا   إبداعها وتولوا صنع ما فيها

في حديثه عن السفن الإسلامية وهي تغزو بلاد الأندلس بقيادة طارق بن زياد. وليس هذا إلا من قبيل الاستعظام لعمل بارع، ولا تزال الموهبة تنادي بمن يفسرها لنا تفسيراً يشفي الغليل.

وهنا مجال لا بد من الخوض فيه بحذر وهو «الإلهام» ولا نرتفع إلى «المعجزة» أبداً لأنها خاصة بالرسل عليهم الصلاة والسلام. فالإلهام مرتبة قريبة من «المعجزة» وليس هي بالضبط، فالصلة التي تربط بين الملْهِم والملْهَم صلة خلق وإنعام. والتي تصل بين الخالق وصاحب المعجزة صلة تميز واختصاص لا يحوزها إلا العلية من بني البشر أو القمة.

وإذا نظرنا في التطور التاريخي لمشكلة الموهبة أو الإلهام نجد أن الإغريق يزعمون في أساطيرهم أن للشعر إلهاً يوحي به هو أبوللو وجعلوا لكل فن من الفنون الشعرية ربة يسمونها «الميز» فلشعر التراجيديا ربة ولشعر الكوميديا ربة وللشعر الغنائي ربة.. الخ.

وتكاد الشعوب القديمة تجمع على هذه الآراء ولكن بمعتقداتها الخاصة؛ العرب القدامى كانوا يعتقدون أن لكل شاعر شيطاناً في مثل قولهم «لولا هبيد ما كان لبيد» بل إن العرب القدامى زعموا أن شياطين الشعر تأوي إلى واد في بلادهم سموه وادي «عبقر» ومنه اشتقت لفظة «العبقرية» التي تعتمد على الإلهام.

ويقول الراجز العربي:

إني وإن كنتُ صغير السنِّ ... وكان في العين نُبُوٌّ عَنيِّ

فإن شيطاني أمير الجنّ ... يذهب بي في الشعر كل فن

وجعل العرب - إلى جانب اعتقادهم بأن لكل شاعر شيطاناً - الشياطين قبائل كقبائل العرب، ومن ذلك أن شيطان حسان بن ثابت كان من بني الشيعبان كما يقول حسّان:

إذا ما ترعرع فينا الغلامُ ... فما إنْ يقال لهُ مَنْ هُوَه؟

إذا لم يَسُدْ قبل شقّ الازار ... فذلك فينا الذي لا هُوَهْ

ولي صاحب من بني الشيعبان ... فطوراً أقولُ وطوراً هوهْ[1]

ويتفق العرب في معتقدهم بأن للشياطين وادياً تأوى إليه، مع الإغريق في معتقدهم أن لآلهة الفنون جبلاً تقيم فيه هو جبل «البرناس».

وقد وجدت فكرة الإلهام هذه عند المفكرين إيماناً بها وتفسيراً لها، فالفيلسوف اليوناني العظيم أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق. م) يفرد كتاباً يقدم فيه

---

(١) الجاحظ: الحيوان ح ٦ ص ٢٣١ - أبو العلاء المصري: رسالة الغفران شرح الأستاذ كامل كيلاني ص ٤٧٨ - ٤٧٩ - د. غنيمي هلال: المدخل في النقد ص ٤٢٣.

رأيه في الشعر والنقد الأدبي، هذا الكتاب هو «أيون أو عن الإلياذة» فيقول: «إن الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر».

وقد رتب أفلاطون نظريته في الخطوات التالية:

١ ـ أن الشعراء يتلقون شعرهم إلهاماً من مصدر إلهي مقدس.

٢ ـ وهم يفقدون صوابهم وقدرتهم على التنبه والتمييز في لحظات الإلهام.

٣ ـ وعلاقتهم بمصدر الإلهام كعلاقة قطعة من الحديد بالمغنطيس، يحركها فلا تملك إلا أن تتحرك، ثم إن أثره ينتقل خلالها إلى قطع أخرى من الحديد فلا تملك إلا أن تتحرك بالمثل. وعلى هذا النحو ينقل الشاعر العبقري أثر الإلهام إلى الناس عندما ينشدهم شعره، فإذا هم يطربون وهم لا يعرفون لماذا!

٤ ـ ولو أن الشاعر احتفظ بعقله المميز الناقد لما استطاع أن يقرض الشعر.

٥ ـ ولأفلاطون عدد من الأدلة على صحة الأساس العام لهذه النظرية ومنها أنك لن تجد شاعراً عبقرياً يتقن كل أنواع الشعر، بل إن كل شاعر يتقن فرعاً معيناً دون سواه، ولو أن المسألة كانت خاضعة لإرادته لاستطاع بالتمرين أن يجيد القول في أي نوع يشاء، والدليل الثاني أننا كثيراً ما نجد شاعراً تافهاً يجود عليه الزمان فجأة بقصيدة تستحق أن توضع بين الروائع، ودليل ثالث مؤداه أن الشاعر عندما ينشد شعره يتلبس بالحال التي يصفها، فإذا كان يصف مشهداً من مشاهد الحزن فإنه يحزن حتى ليكاد يبكي، وربما بكى فعلاً، وإذا كان يصف موقفاً يشيع فيه الخوف فإنه يبدو خائفاً ترتعد فرائصه، ومع ذلك فليس هناك أي مبرر واقعي في الموقف المحيط مباشرة بالشاعر لحظة إنشاده يبرر حزنه ولا خوفه هذه الأدلة جميعاً تشهد فيما يرى أفلاطون بأن الشاعر العبقري يفقد صوابه عندما يبدع شعره أو ينشده[1].

(١) انظر؛ د. مصطفى سويف: الابداع الفني في الشعر خاصة.

ولكنّ هذا الاتجاه الغيبي ما لبث أن عفى عليه أرسطو بفلسفته العقلية الخالصة، فنراه في كتابه «الشعر» يجعل منبعه المحاكاة أي محاكاة الطبيعة وواقع الحياة بالمعنى الواسع لهذا الاصطلاح، ويتخلى أرسطو عن نظرية المثل الأفلاطونية لم يعد الشعر محاكاة لتلك المثل! أو إن كان أرسطو قد قرر أن تلك المحاكاة يمكن أن تكون لما يجب أن يكون لا لما هو كائن أو محتمل أن يكون فحسب ولكن دون تقييد بعالم المثل الذي يمكن أن يفتح الباب لما سماه أفلاطون وسمته الشعوب القديمة بالإلهام، بينا يسميه علماء التعليل النفسي المحدثون «باللاوعي» أي مختزنات العقل الباطن ومكبوتاته التي تنطلق من مكامن النفس الخفية فيما يشبه فيض الإلهام[1]. ومن هنا يربط الفرويديون الإبداع الفني بالحلم، ولقد نشر سيجموند فرويد كتابه: «علم الأحلام» عام ١٩٠٠، بيّن فيه أن لعالم الأحلام صلة بالعالم الطبيعي وبالعالم الخلقي، وللأحلام كذلك عن طريق اللاشعور - صلة بحالات مرضى الأعصاب وبأحلام اليقظة التي يسجلها الشاعر في فنه. فالفن - كالحلم - تحقيق وهمي للرغبات، وهو تعبير عن أمل مكبوت في الشعور، انتقل - بسبب الكبت أو بسبب الرقابة المفروضة في عالم الشعور - إلى اللاشعور. وفي الصور الأدبية تظهر خصائص الأحلام، من نقل القيم، والخلط المكاني والزماني وعلى الرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر أو الفنان بعامة يشبه الحالم والمريض عصبياً في استمدادهم جميعاً من اللاشعور، فإن الشاعر أو الفنان يتميزان - عنده - مع ذلك بأصالة في إنتاجهما: فكلاهما قادر على أن يرتقي بمستوى أحلامه اليومية لتصيد إنسانية، وبعبارة أخرى «يتسامى» الشاعر بالأحلام الدنيا في حقيقتها الحسية، فتفقد طابعها الفردي المحصن، وتصبح ممتعة للآخرين، وهو يعرف كذلك كيف يحوّر هذه الأحلام حتى إن مصادرها المحرّمة في عالم الشعور بسبب الكبت تصبح خبيئة لا يستطاع الكشف عنها في يسر، ثم عنده القدرة على صبغها بالطابع الفني حتى تلذ للآخرين وتصبح مثار متعة، ومرآة لتسليتهم

---

(١) انظر؛ د. محمد مندور: فن الشعر ص ٣٣.

عن رغباتهم المكبوتة[1].

وقد استدرك تلامذة فرويد عليه، فرأوا أنه أخطأ في رجع كل الدوافع إلى الغريزة الجنسية Ekos، لأن منها ما يرجع إلى غرائز أخرى كثيرة. ويهمنا هنا ما استدركه عليه يونج Jung من تأثير «اللاشعور الجماعي» في الفرد؛ إذ يرى يونج أن في أعمق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري، وهي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية، يسميها يونج: «النماذج العليا Archétypes، وهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى، وهي مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة وهي صور تغذي الفن والشعر، وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر؛ وفيها تتجلى آثارٌ غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها[2].

ويتفق شوبنهور مع علماء التحليل النفسي إلى حد كبير، فهو يرى أن مصدر سرورنا في أعمال العبقريين هو أننا ندرك آثار انطلاقها من سلطان الإرادة ونعم بما فيها من الصفاء والإشراقة، ونطالع فيها الدنيا مثالاً خالصاً من الشوائب لقيا من الأغراض، ونشارك العبقري في حريته وانطلاقه، وتمتاز معرفة العبقري بأنها معرفة منزهة عن غايات الإرادة وباعثها الضرورة الباطنة الملحة والدافع الداخلي القاسر، وساعة اليقظة الكاملة والتجلي المعروفة في حياة العبقريين هي الساعة التي ينسى فيها هموم الإرادة الغوالب وأعباءها الثقال فيتنزل عليه الوحي والإلهام وتنشط نفسه وتتفتح جوانبه ويعب عبابه، وفي مثل هذه اللحظات السعيدة المباركة تتكشف له الأسرار المباهرة وتولد الجلائل والعظائم[3].

وأينشتين يتفق أيضاً مع تفسير شوبنهور وعلماء التحليل النفسي، فيرى أن الإلهام بزوغ فجائي للوعي الباطن ليكون التداعي الكامن الذي ينطلق في حدود طاقات الفنان.

---

(١) هذه الأفكار مأخوذة عن محاضرة لفرويد عام ١٩٢٠ عنوانها «مقدمة عامة للتحليل النفسي».

(٢) انظر؛ المدخل في النقد ص ٤٣٠.

(٣) «علي أدهم: مقال عن «العبقرية في فلسفة شوبنهور» مجلة الكتاب - مارس ١٩٤٩.

والشعـراء مغرمـون تماماً بفكرة «الإلهـام» بل إن ويـرد زورث يـرى أن الشعراء «أنبياء الـطبيعة ـ نتحـدث إليهم فنلهمهم إلهامـاً يبقى معهم ما دامت الحياة، يوحي به العقل ويقـوي الإيمان، فكـل ما نحب أن يكـون أجمل من الأرض التي يقطنها آلاف المرات، وكيف أن جماله يمكن أن يدوم، رغم كل شيء، وبرغم ما قد يصيب آمال ومخاوف الناس من تغير لأن الروح التي يستمد منها مادته روح مقدسة».

وبينمـا يعتبر الـواقعيون الإلهـام، القوة التي تـطلق من عقالهـا عنـاصر الانفعالات في استجابات الحاجات مجتمعية مختلفة، يبعث الرومانسيون فكرة أفلاطون القديمة ويقولون: إن الشعر إلهام وأن منبعه هو الحاجة إلى التعبير عن الوجدان المنفعل بالطبيعة والحياة والله، لا غريـزة المحاكـاة التي أرجع إليهـا أرسطو النشاط الأدبي والفني.

وقد كان العرب القدامى يرون أن الموهبة شهوة تعين على النظم ساعة نشاط فكري، وقد نصح أبو تمام تلميذه البحتري بأن يجعل هذه الشهوة ذريعة إلى القول لأن الشهوة نعم المعين!

ولكن هناك من يرى أنه لا بد من تجربة قديمة تترك آثاراً عميقة في نفس الشاعر، ربما لأنه مرهف الحس، وربما لأن التجربة نفسها عنيفة، فـإذا مرت بهذا الشاعر في الوقت الحاضر تجربة شعر أنها تشبـه في بعض جوانبهـا تلك التجربة القديمة، عندئذ تكون هذه التجربة الخصبة التي يتوقف عنـدها وتبدأ دواعي الشعر تتفتح في نفسه»[1].

وقد سبق القول بأن الفرويديين ربطوا الإبداع بالحلم، ويضـربون أمثلة لـذلك بمـا حدث للمـوسيقي الألماني «فـاجنر» إذ يقـول إن مـوسيقى إحـدى سميفونياته الخالدة كان قـد سمعها من قبـل في الحلم فدونهـا عندما استيقظ، وكذلك بما حدث للشـاعر الإنجليـزي «كوليـردج» حين نام لفتـرة وجيزة بعـد المطالعة أفاق بعدهـا وفي رأسه قصيـدة كاملة من أورع قصـائده ظـل يخطهـا

(١) راجع: الإبداع الفني في الشعر خاصة.

بسرعة قبل أن ينساها حتى وصل إلى البيت الرابع والخمسين ثم توقف سيل الإلهام فأصبحت ناقصة حتى اليوم.

وقد قال الشاعر «جون مانسفيلد» أيضاً إنه رأى إحدى قصائده في المنام منقوشة بحروف بارزة على أرضية معدنية، فما كان عليه إلا أن نقلها عندما استيقظ مباشرة.

بقى أن نقول إن علم النفس يفرق بين ما يسمى «الإبداع» و «الإلهام» ويرى أن «الاختراع العلمي» هو الإبداع بالنسبة للعالم، بينما الإلهام الأدبي يغلب عليه الجانب الوجداني العاطفي فهو بالنسبة للفنان بوجه عام وللشاعر بوجه خاص.

والشاعر الإنجليزي «ستيفن سبندر» يرى أن الذاكرة هي جذر العبقرية المبدعة، فهي «تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التي تسمى «الإلهام» باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة، وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر في اللحظة من أن يخلق تأليفاً عبر الزمن، قوامه أنغام إن هي إلا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباينة ووصل بينها في تشبيه يحتويها جميعاً متعاصرة».

«إن أهم ما يميز شاعراً من سائر الشعراء نوع ذاكرته والطريقة التي يستخدمها بها. وثمة نوعان من الذاكرة: نوع يمكن تسميته بالذاكرة الصريحة المشعور بها، والآخر هو الذاكرة الخفية واللاشعورية، فأما الذاكرة الصريحة التي تشعر بها فهي ذاكرة الانطباعات التي صيغت في الذهن على هيئة أفكار وقت تلقيها، وأما الذاكرة الخفية اللاشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي لم نصغها شعورياً وقت تلقينا لها، وبالتالي فإن تذكرها يبدو وكأنه خلق جديد لها أو كأنه التقاء بها لأول مرة».

- ٢ -

ونحن إذا تحدثنا عن الإلهام نجده مجالاً واسعاً يتسع لاختراع المخترع وابتكار المجدد وشعر الشاعر والعمل البديع أياً كان في العلوم والفنون وهنا

يمكن أن نقرب من كنه الموهبة بأنها نعمة وهبة ربـانية يهبهـا الله من يشاء من عباده، وأنها ليست خاصة بالقمة وإنما هي عامة بأوسـاط بني البشر فليس من الوسط إلا وتجد لكل فرد في عمـل من الأعمال امتيـازاً خاصـاً وهي الموهبـة العلمية أو الفنية أو العلمية.

ويـرى شوبنهـاور أن المواهب الإنسـانية لهـا حدودهـا التي لا تستطيـع تخطيها فلكل عبقري موفور النصيب من العبقرية ناحية ضعف ربما كان نوعاً من الضيق العقلي والانحصار الفكري، أو بلفظ آخر ربما كانت إحدى ملكاته أقل من نظريتها عند غيره من الناس العاديين وربما كان ضعف هـذه الملكة لازمـاً لظهور سائر ملكاته وتجليها، وقد يكون من الصعب تحديد هذه الملكـة بدقـة، وقد يحسن التعبير عنها بطريق غير مباشر، فأفلاطون مثـلاً ضعيف في الناحيـة التي تبرز فيها قـوة أرسطو، وكـانت ضعيف في الناحيـة التي تتجلى فيها قـوة جيتي.

ولكن هذا تفسير للموهبة من خارج النفس الإنسانية، ولا تزال المـوهبة ذاتها في حاجة إلى الإيضاح ككون للفطرة البشرية التي فطر الله الناس عليهـا والحديث عن الفطرة يقربنا من الموهبة تقريباً آخر إلى ذاتها، وحقيقتهـا فإنهـا معنى شيء داخل النفس الإنسانية كما خلقها الله، ولا نرجع بالذهن إلى علاقة المفطور بالفاطر فإنها علاقة مقررة ومفهومة تماماً، وإنما تحدث عن الفطرة كما هي فنجد أن بعض الناس مفطور على الخير، وبعضهم على الشر، وبعضهم على الاتجـاه العلمي وبعضهم على الاتجـاه الفني، وبعضهم إلى الاتجـاه العملي. وعلماء التربية يعبرون عنها في هذا المجال بالقـدرات أو بالمـواهب أيضاً. ويعدون كل ما بعدها تنمية لها أو كشف عنها.

نحصل من كل ذلك على ألفاظ تكـاد تكون متـرادفة مـع الموهبـة وهي «الإلهام والفطرة والسليقة والقدرة الإنسانية».

وعلماء الدين قد فتحوا لنـا الطريق إلى البحث عن المـوهبة بـذاتها في أعمال العباد أهي من قدرة الله؟ أو من قدرة الإنسان؟ فأهل السنة يقولون بالرأي

الأول. والمعتزلة يقولون بـالرأي الثـاني، ولا تصادم بين الـرأيين لأن الله هو الخـلاق في كل القـدرات الإنسانيـة فهي من قدرتـه، وما يصـدر عنها بـالتبع ومحاولة الفصل بين الرأيين فلسفة للفصل بين الإنسان وخالقه جل وعـلا ولا موجب لها. فالقدرة الإنسانية ثابتة قطعاً في الرأيين، كما أن القدرة الإلهية ثابتة أيضاً فيهما. والجبريون فقط هم الذين لا يقبل رأيهم، فإن الإنسان خليفة الله في أرضه يفسد فيها ويهلك الحرث والنسل أو ليصلح من شأنها وكلا الحـالين من مراد الله سبحانه. غاية الأمر أن اكتشاف الموهبة أو القدرة أو مراد الله لا يكون إلا بعد حصول ما يدل عليه من اتجاهـات الإنسان في حياته، ولعلمـاء التربيـة والنفس طـرائق شتى في اكتشاف المـواهب والقدرات[1] والـطريقة التـدريبية للشعر أو التلقائية اللتان سنتحدث عنهما فيما بعد ليست إلا طريقاً للكشف عن الموهبة الشعرية وتنيمتها.

ونحن في هذا المجال يمكننا أن نصل ما بين الموهبة والاكتساب طالما

---

(١) يهتم عدد من الباحثين بدراسة أوجه النشاط المختلفة لدى الطفل في مراحل العمر الأولى، الأيام والأسابيع الأولى، وقد كثر هذا النوع من البحوث بعد الحرب العالمية الأولى بوجـه خاص ويتجـه كثـير من الباحثـين هذه الـوجهة عـلى أمل أن يكشفـوا عن بعض العـوامـل التي تؤثـر في تشكيـل الشخصية، فإذا استطاعوا أن يثبتوا أن هناك علاقة ثابتة بين بعض مظاهر النشاط لـدى الطفـل، وبين مظاهر أخرى من نشـاطه بعـد أن يكبر ويصـير راشداً أمكن القـول: بأنهم أحـرزوا انتصاراً علمياً تستطيع الإنسانية أن تستغله فيما بعد، فيتنبأ المربون بمستقبل أبنائهم ويسـاعدونهم عن وعي وبصيرة منهم بأن يخثوا الخطى نحو الجوانب المشرقة في هذا المستقبل. .
وعلى أساس هذا المنطق نفسه ترى «دواني» (وهي باحثة أمريكية عنيت بموضوع الإبداع الفني) أن الطفل سيصبح شاعراً أو أديباً فيما بعد يكشف عن اهتمام خاص بترديد الألفاظ منذ بـداية تعلمـه إياها، وهو اهتمام يفوق ما يبديه سائر الأطفال عادة في مثل سنه.
ويروق هذا الرأي من «دواني» لعدد من العلماء في الوقت الحاضر، ولكن من الجدير بالذكـر أنه لا يزال نوعاً من الفروض أو النظريات التي تحتاج إلى بحث تجريبي دقيق لإثباتها وليس هـذا بعسير، ولكن المهم أن يوجد من يتفرغ له، والمهم هنا أن هذا الـرأي يفترض أن الـطفل في حـوالي السنة الثانية من العمر إذا أبدى اهتماماً بترديد الألفاظ يزيـد زيادة ملحـوظة عـما يبديـه الأطفال في هـذه السن عادة، فقد يكـون ذلك نتيجـة لاستعدادات خـاصة في مجمـوعة الأعضـاء والمراكـز العصبية الخاصة بالكلام، وهذا بدوره قـد يكون دليـلاً على أنـه يمكن أن يصبح أديبـاً أو شاعـراً ممتازاً إذا ساعدته ظروف البيئة. .
انظر «العبقرية في الفن» للدكتور مصطفى سويف ص ٥٩ وما بعدها.

أن الاكتساب هو التنمية في الواقع، أو هو ما بعد اكتشاف الموهبة، فقد توجد الموهبة ولا تنمى فتضيع وإذا نميت اكتسبت.

فالاكتساب هو اكتساب الموهبة من الضياع . . وقد قررنا في بادئ لمسنا للموهبة أنها كامنة في كل إنسان، وبخاصة الموهبة اللغوية «فالإنسان ابن بيئته وحفيد لغته» والعرب القدامى ساعدتهم البيئة على القرب من ظهور المواهب اللغوية في الشعر لأنهم يتحدثون بلغة تملكها ألسنتهم امتلاكاً. والعرب المحدثون لا تساعدهم بيئاتهم على القرب من ظهور المواهب اللغوية لأن ألسنتهم تضعف ملكيتها للغتهم بفعل التطور واللهجات والانشعاب إلى عاميات تملك الألسنة وتصير اللغة العربية في مثل هذه البيئات مثلاً أعلى يراد الوصول إليه بالتعلم وهؤلاء هم حفدة اللغة.

لا يمكن للموهبة في البيئات الحديثة أن تظهر إذن ظهوراً يستحق الذكر أو تنمو نمواً مثالياً إلا بالتعلم ومداه الواسع الاطلاع السابق الذكر، ولكن الموهبة بحقيقتها هي ما يظهر قبل التعلم أو في بدئه. فشاعر الربابة الذي يقول الشعر بالعامية من عندياته والندابة والضارب بالموال والسجاعون في كلامهم كالصحارة وغيرهم هم الذين يمكن للباحث أن يتعرف من تشريحهم على حقيقة الموهبة.

أنرجع إلى أنها منحة ونعمة وهبة وإلهام وندور في فلك الموهبة من خارج النفس الإنسانية . . ونقول كما قال الله تعالى في شأن مثل هذه النعم وهي الروح الإنسانية ﴿**قل الروح من أمر ربي**﴾ أو نحاول أن نكتنه أسراراً هي دون الروح التي اختص الله بسرها به.

أنا لا زلت في حيرة مصدرها العجز عن التحليل والتشريح، وكثير من التفسيرات لا تزال مثلي عاجزة حين تعرف الأشياء الغامضة بظواهرها أو بأمثلة لها ولا مانع من أن نظل في هذا المجال حيارى فنعرف الموهبة بما يظهر عند الطفل المهني أو الطفل الفني أو العلمي من قدرات عند أول تجاربه في الفن أو العلم أو العمل، وأنها من فضل الله على الناس، والناس معادن كما يقولون، وكل ميسر لما خلق له.

وقد يكتشف من المواهب في الطبقات الدنيا ما يدهش العقول وكثيراً ما يقولون: «في الأكواخ عبقريات مدفونة» وتجارب التاريخ تعد ظهور هذه العبقريات فلتات ولكنها حقيقة عامة. . والسبب في عدها فلتات انغمار العصور في الطبقية حين التوجيه الأولي إلى الاتجاهات الإنسانية. ولذلك نجد أن المواهب في المجتمعات العادلة تزيد لأنها تفسح المجال ولا تخفى وهي في الطبيعة مكبوتة.

ونكتفي بهذا القدر من الحديث عن الموهبة واضعين مشعلاً في طريق الوصول إلى كنهها ينير الطريق غير مدعين الوصول إليها كما ينبغي.

الفصل الثالث

الطريقة التلقائية
في نظم الشعر

يقصد بالطريقة التلقائية قرض الشعر مباشرة مع تحمله للأخطاء في الوزن والقافية. . وهي الطريقة المتبعة إلى الآن عند غالبية من يبتدئ قرض الشعر. .

ولكل شاعر من شعراء هذه الطريقة سلسلة من القصائد بل بعض دواوين لو أعاد قراءتها لسخر منها وتزخر بها في أرفع أماكنها عند المشجعين وفي أسفلها سلات المهملات. . وهي طريقة لا يسلكها إلا المغامرون الذين يجدون الموهبة ولا يجدون الموجّه أو لم تكتمل لهم عناصر القرض من تدريب وثقافة بالطريقة التي أسلفنا. . وقد يحبذها كثير من المؤمنين بالتلقائية في كل شيء مع التوجيه، ولكنها صعبة على الموجه الذي يظل يؤلف مع الناشئ معظم كلماته وقوافيه وهي في النتيجة تضاهي الطريقة التدريبية. . فبدلاً من أن يبدأ الشاعر بهراء وكلام فارغ يصححه الموجه أمامه مرة أو يترك له تصحيح الأخطاء بعد توضيحها مرة أخرى، فإنه يدربه من البدء على الصحة في القول ويعلمه الانتقاء والملاءمة بين السابق واللاحق وهو السياق. . وفي نفس الوقت يقربه من الوزن الصحيح والقافية المضمونة أحياناً بالطريقة التدريبية والتي سبق شرحها والتمثيل لها.

والطريقة التلقائية تقابل في طرق التعلم عند علماء النفس ما يسمونه بالتجربة أو المحاولة والخطأ أو على الأقل تتفق معها في كثير من خصائصها وعيوبها كذلك. .

ويمكن استخدام الطريقة التلقائية مع الذين ظهرت مواهبهم فإن لهم حساً شاعرياً وأذناً موسيقية وقدرة على القرب من الوزن والقافية الصحيحين. . وقد أسلفنا رأينا في الموهبة ونحوها. . ولكن المكتسبين لا تجدي معهم إلا الطريقة التدريبية ولو ظللت بالطريقة التلقائية مع المكتسبين سنين طويلة ما أنتجت شاعراً واحداً ناضجاً، وقد اتبعت بنفسي هذه الطريقة في السنين الأخيرة التي نصحت فيها كثيراً من المبتدئين ـ بناء على تجربة ـ ففاز فيها الموهوبون. . ولم يفز فيها مكتسب من المكتسبين بل قصر به ما يراه من ملاحظات على قصائده بأنها ليست شعراً. . أو قصر بي كناصح الوقت عن تصحيح هراء في هراء كلما عنّ لمبتدئ أن يقول كلاماً يفصله عن منتصفه ليوهمني بالشطرية ويدع لي ألفا وباء أو غيرها في آخره ليوهمني بالقافية وكان الله بالسر عليماً.

ويحسن في هذا المجال. . وقد اختصصنا الموهوبين بهذه الطريقة أن نحدد المسافة التي يمكن بها معرفة الموهوب من غيره وهنا سأدع المجال للنماذج أن تعبر عما أريد. .

النموذج الأول

هاشم الرفاعي[1] يقول تحت عنوان:

بهواكِ بالدم فوق تربك يا جزائرْ
يجْري، وينبُعُ من حُشَاشةِ[2] كل ثائر

(١) توفي سنة ١٩٥٩ ـ انظر للمؤلف بحثاً عن «هاشم الرفاعي شاعر الثورة العربية الكبرى» بجريدة الاصلاح عدد ١١١٥.
(٢) الحشاشة: بقية الروح.

بشهيدك الملقَى على سفْح المجازرْ
بالسخط يغلي في القلوب وفي الحناجر

بـالـرابضــين عـلى القِممْ . .
الثـائـرين عــلى الـظُّلمْ . .
سنفجـر الأضواء في تلك الـديـاجـرْ
وتسيـلُ أفـراحُ الحيـاةِ عـلى المقـابـرْ

* * *

لن نستكين لبطش جزّاري فرنسا
لن تعرف الآمالُ في الأضلاعِ يَأْسا
والصبحُ نَبْذُرُهُ على الآكامِ بَأْسا
والحتفُ بين الصخر لا نألوهُ غـرسا

حتـى تـعـود ذُرا الهـضــابْ
حمــراء تـنبُـتُ بــالـرّقـابْ
ونرى الحصا يطفو عـلى أشلاء غـادرْ
جاءت لتلقي الموت، موعدُه الجـزائرْ

السفحُ مُتَّقِدُ الجوانبِ بالرَّصاصْ
فيه الدمُ المسفوحُ يَصْرُخ بالقصاص
كمعالمٍ حمراءَ في طُرُق الخَلاصْ
والموتُ في كهْفٍ، يُحَدّقُ من خَصاصْ(١)

يَـدُهُ تُمـزّقُ قُـنْـبُـلَهْ . .
فــوق الحـشــود المُـقْــبِـلَهْ . .
ويُخَلِّف الـطرقاتِ مخضـوبَ الأظـافـرْ
يمشي على هـامات أعـداءِ الجــزائـر

القرية الملقاةُ في أحضانِ غابْ
كانت تطوفُ بها أغاريدُ الشبابْ

(١) الخصاص: الفرجة في الباب وغيره.

ما راعها إلا (طوابير) الذِّئابْ
مجنونةَ الأظفار تحطِمُ كلَّ بابْ
وتضيع خلف القافِلَهْ..
شمس السلام الآفلهْ..
وعلى الثرى غصْنٌ من الزيتون ناضرْ
سقطت حمامته به فوْق الجزائرْ

* * *

الطفلُ ملقىً تحت أَرجل مُجْرمهْ
والرَّمْل يحْسِرُ ما تدفّق من دَمِهْ[1]
قتلوا أناشيدَ الرجاء على فمه
وخبا على الصحراء نورُ تبسُّمِهْ
وقد انحنت فوق الجراحْ
أمٌّ تعضُّ على السلاحْ
شَقُّوا بجانب لحدِه لحد الضمائرْ
منزوعةً من جنبِ جلّاد الجزائرْ

* * *

هذي القلاعُ القائماتُ على الجبلْ
ورصاصها المذعورُ في صدر البطل
لن توصدَ الأبواب في وجه الأمَلْ
فالبعثُ يَزْحَفُ نحْوَها زحف الأجل
وَيقُصَّ أجنحة الدّمارْ
العاديات على القِفارْ
وغداً سيخنقُ صوتها دقُّ البشائِرْ
يُعْلي على الدُّنيا انتصاراتِ الجزائِرْ

* * *

(١) يحسر ما تدفق من دمه: يمنع تسربه.

ستعـودُ ألحـانُ المنى للرابيَـهْ
نشـوى بأصبـاغِ الحياة الـزاهيهْ
ويـرنُّ في الوادي نشيدُ الراعيهْ
يروي الملاحِمَ عن حُروبٍ داميه

روّتْ ثَـرى التَّـلِّ الجـديبْ
وأتت عـلى المـرعى الخصيبْ
وغـدت وقائعُهـا حكايـة كلِّ سـامِـرْ
من بعد أن دارت على أرضِ الجزائرْ

* * *

النموذج الثاني

لأبي القاسم الشابي:

صلوات في هيكل الحب

عـذبةٌ أنت، كـالطفـولة، كـالأحلام — كـاللحن، كـالصبـاح الجـديـد
كالسماء الضحـوك، كالليلة القمـراء — كـالـورد، كـابتسـام الـولـيـد
يـا لـهـا مـن وداعـةٍ وجـمـال — وشـبـابٍ مُـنَـعَّـمٍ أُمـلود
يـا لهـا من طهـارةٍ، تبعث التقـديـ — سَ في مهجـة الشـقيِّ الـعـنيـدِ
يـا لـهـا رقـةً، تكـادُ يـرفّ الـور — دُ منهـا في الصـخـرة الجلمـود
أيُّ شيء تـراكِ؟ هل أنت «فينـوس» — تهـادت بين الـورى من جـديـد؟!
لتعيـدَ الشبـاب والفـرحَ المعسـولَ — لـلعـالـم الـتعـيس الـعـمـيـد
أم مـلاكُ الفـردوس جـاء إلى الأر — ض ليحيي روحَ السـلام العهيـد
أنتِ. . . ، ما أنت؟ أنت رسم جميل — عـبقـريٌّ مـن فـن هـذا الـوجـود
فيـك مـا فيـه من غمـوض وعمقٍ — وجـمـال مـقـدس مـعـبـود
أنت. . . ،ما أنت؟ أنت فجرمن السحر — تـجـلى لـقـلبـيَ الـمـعـمـود
فـأراه الحيـاة في مُـونق الحسن — وجـلَّى لـه خـفـايـا الـخـلود

أنت روح الربيع، تختال في الدنيـا ... فـتـهـتـز رائـعـات الـورود
وتهبّ الحيـاة سكـرى من العِـطر، ... ويـدْوي الـوجـودُ بـالـتغـريـد
كلمـا أبصـرتـك عينـاي تمشين ... بـخـطو مـوقّـعٍ كـالـنـشـيـد
خفق القلبُ للحيـاة، ورفّ الـزهـ ... ـرُ في حقـل عـمـري الـمجـرود
وانتشت روحي الكئيبـة بـالحب ... وغـنـت كـالـبلبـل الـغـريـد
أنـت تحيين في فـؤادي مـا قـد ... مـات في أمسي السعيد الفقيـد
وتـشيـدين في خـرائب روحـي ... مـا تـلاشى في عهـديَ المجـدود
من طموح إلى الجمال، إلى الفن، ... إلـى ذلـك الـفـضـاء الـبـعـيـد
وتـبثين رقـة الـشـوق والأحـلام ... والشجـو، والهـوى، في نشيـدي
بعـد أن عـانقت كـآبـة أيـامي ... فـؤادي، وألـجـمت تـغـريـدي
أنـت أنشـودة الأنـاشـيـد غنّـا ... ك إلـه الـغـنـاء رب الـقـصـيـد
فيـك شب الشبـاب، وشحـه السحـر، وشـدو الهـوى، وعـطر الـورود

وتـراءى الجمـال يـرقص رقصـاً ... قـدسيـاً على أغـاني الـوجـود
وتـهـادت في أفـق روحـك أوزا ... ن الأغـانـي ورقـة الـتـغـريـد
فـتمـايلت في الـحيـاة كـلحن ... عبقـريّ الخيـال، حلو النشيـد:
خـطواتٌ سكـرانـةٌ بـالأنـاشيـد ... وصـوتٌ كـرجـع نـايٍ بـعـيـد
وقـوام يـكـاد ينـطق بـالألـحـان ... فـي كـل وقـفـةٍ وقـعـود
كـلّ شيء مـوقّـعٌ فيـك، حتى ... لـفْتـة الجيـد واهـتـزاز النـهـود
أنت.. أنت الحياة في قدسها السامي ... وفي سحـرهـا الشجيّ الفـريـد
أنت.. أنت الحيـاة في رقة الفجـر ... وفـي رونـق الـربـيـع الـولـيـد
أنـت.. أنـت الـحيـاة كـلّ أوانٍ ... فـي رواء مـن الـشـبـاب جـديـد
أنـت.. أنت الـحيـاةُ فـيـك وفي ... عينيـك آيـاتُ سحـرهـا المعْـدُودَ
أنت دُنيـا من الأنـاشيـد والأحـلام ... والـسحْـرِ والـخيـال الـمـديـد
أنت فـوْق الخيـال، والشعـر والفن ... وفـوْق الـنُّـهـى وفـوق الـحـدود
أنت قُـدْسِي ومعبـدي وصبـاحي، ... وربـيـعـي، ونَـشْـوَتـي، وخـلودي

* * *

يـا ابنةَ النـور، إنني أنا وَحـدي قـد رأى فيـك رَوْعـة المعبـود
فـدعيني أعيش في ظلك العـذب وفـي قـرب حُسنـك المشهـود
عيشـة للجمـال والفن والإلهـام والـطهْـر والسنـى والسجـود
عيشـة الناسك البتُول يُناجي الـرَّ بَّ في نشْـوَةِ الذهـول الشديـد
وامنحيني السـلامَ والفـرحَ الرو حيّ يـا ضَـوْء فجريَ المنشـود
وارحمـيني، فـقـدْ تهـدّمت في كـوْنٍ مـن اليـأس والـظلام مـشـيـد
أنـقـذيـني مـن الأسى، فلقـد أمـسيـت لا أسـتـطيـع حمـل وجـودي
في شعـاب الزمـان والموت أمْشي تحت عبء الحيـاة جَمّ القيـود
وأمـاشي الـورَى ونـفسي كـالـقـبر، وقـلبـي كـالـعـالم المهـدود:
ظـلْمَـةٌ مـا لهـا ختـامٌ، وهـول شـائـع في سكـونهـا الممـدود
وإذا ما استخفني عبثُ النـاس تـبّسـمت فـي أسًـى وجُـمـود
بـسمـةً مُـرّةً، كـأنّـي أستـل مـن الـشّـوك ذابـلات الـورود
وانفحي في مشاعـري مرح الدنيا وشُـدي مـن عـزْمي المجـهـود
وابْعثي فـي دمي الحـرارة، عَلِّي أتغنّـى مـع المنى من جـديـد
وأبـثّ الـوجـود أنـغـام قـلب بـلبليٍّ مـكبّـلٍ بـالحـديـد
فـالصباح الجميـل ينعس بـالـدفء حـيـاة المحـطّم المـكـدود
أنقـذيني، فقـد سئمت ظـلامي! أنقذيـني فقـد مللت ركـودي!
آه يـا زهـرتي الجميلة لـو تـدرين مـا جـدّ في فـؤادي الـوحيـد!
في فؤادي الغـريب تُـخلق أكـوانٌ من السّحـر ذات حسـن فـريـد
وشـمـوسٌ وضّـاءةٌ ونـجـومٌ تنشـرُ النـور في فضـاء مـديـد
وربيـع كـأنـه حلم الـشـاعـر في سكـرة الشبـاب السعيـد
وربـاةٌ لا تعـرف الحلك الـداجي ولا ثـورة الخـريـف العـتـيـد
وطيـورٌ سحـريّـة تـتنـاغَـى بـأنـاشـيـدَ حلوة الـتـغـريـد
وقصـورٌ كـأنهـا الشّفق المخضوبُ أو طـلعـة الصبـاح الولـيـد
وغـيـومٌ رقـيـقـة تـتـهـادى كـأبـاديـد مـن نُـثـار الـورود
وحيـاةٌ شعـريـةٌ هـي عـنـدي صـورة من حيـاة أهـل الخلود

كـل هـذا يشيـده سحـر عينيـك   وإلـهـامُ حسـنـك المـعبـود
وحـرام عـليـك أن تهـدمي مـا   شـاده الحسْن في الفؤاد العميـد
وحـرام عـليـك أن تـسحقي آمـ   ـال نـفس تـصبو لـعـيش رغيـد
منـكِ تـرجـو سعادة لم تجـدهـا   في حياة الـورى وسحـر الـوجـود
والإلـهُ العـظيم لا يـرْجمُ العبـدَ   إذا كـان في جـلال الـسجـود!

النموذج الثالث

النارنجة الذابلة

كـانت لنا عنـد السياج شُجَيْـرةٌ   ألِف الغنـاء بـظلهـا الـزرزورُ
طفق الـربيع يـزورها مخفيًـا   فيفيض منها في الحـديقة نـورُ
حتى إذا حـلّ الصبـاحُ تنفَّستْ   فيهـا الـزهـور وزقـزق العُصفـور
وسرى إلى أرضِ الحديقـة كلها   نبـأ الـربيـع وركبُـهُ المسحـور

* * *

كـانت لنا.. يـا ليتهـا دامت لنـا   أو دام يهتف فـوقهـا الـزرزورُ

* * *

قد كنت أجلس صَوْبها في شرفتي   أو كنتُ أجلس تحتهـا في ظلّتي
أو كنت أرقب في الضحى زرزورها   مُتَهللاً يغشى نـوافـذ غـرفـتي
طـوراً ينقـرّ في الـزجاج وتـارةً   يسمـو يُـزرزر في وِكـارِ سقيفتي
فـإذا رآنـي طـار فـي أغـرُودةٍ   بيضاء واستوْفَى غصون شُجَيرتي

* * *

كـانت لنا.. يـا ليتهـا دامت لنـا   أو دام يهتف فـوقهـا الـزرزور

* * *

فمتى يؤوب هُتـافـه ومتـى أرى   نـوَّارك الثَّلْجِيّ يـا نـارَنْجتي؟
ومتى أطير إليكِ.. ترقص مهجتي   فـرحاً وآخـذُ مجلسي من شـرفتي

هيهات لن أنسى بظلك مجلسي ... وأنا أراعي الأفْق نصفُ مُغَمَّضِ
خَنَقت جفوني ذكريـاتٌ حُلْوةٌ ... من عِطْرِك القَمريّ والنغم الوَضي
فانساب منكِ على كليل مشاعري ... ينبوع لحن في الخيال مُفَضَّضِ
وَهَفت عليك الروح من وادي[1] الأسى لتعبَّ من خمـر الأريج الأبيض

* * *

كـانت لنـا يـا ليتهـا دامت لنـا ... أو دام يهتف فـوقهـا الـزرزور

* * *

هيهات . .لن أنسى ضحى «سبتمبر» ... والنحل يغشى نـوْرك المتـلالي
ومسـاء مـارس كيف يهبط تَلَّةً ... شـفـقـيـةً ممـدودة الأظـلال
نزل الحديقة تحت أوهام النـدى ... وضفى عليـكِ معـطَّر الأذيـال
فهنـاك كم ذهبيـةٍ شغفت بهـا ... روحي فتاهت في مروج خيال . .

* * *

وهنـا تحرّكت الشجيرة في أسىً ... وبكى الـربيعَ خيـالُها المهجور
وتـذكـرت عهـد الصبى فتأوّهت ... وكـأنهـا بيـد الأسى طُنْبـور
وتـذكـرت أيـام يـرشف نَـوْرُهـا ... ريق الضحى ويـزرزر الـزرزور
وعرائس النارنج تحلم في الندى ... فيـرفّ فيهـا طيفـه المسحـور

* * *

كـانت لنا . . يـا ليتهـا دامت لنـا ... أو دام ينثـر لحنـه الـزرزور . .

* * *

وتـذكـرت عنـد السيـاج أزاهـراً ... صفـراء رفّت في ظلال العَوْسج
زهر القطيفـة كيف خان عهـودها ... نسى الهـوى من عطرهـا المتبلّج
وتـذكـرت في رعشـةٍ لمـا سبـا ... زرزورهـا منهـا ولـم يتحـرّج
وهنا تمشّت في الشجيرةِ خِلْجَـةٌ ... وبكت حنيناً للشذى المتـأرج . .

* * *

كـانت لنا . . يـا ليتهـا دامت لنـا ... أو دام يهتف فوقهـا الـزرزور . .

* * *

---

(١) المراد به الجسم.

وتـذكـرت شفقـا تـوهّــج حمـرةً   خلل الغيـوم على ربـا الآصــال
وبدت غصون الجازورين كـأنهـا   قِلعٌ تـرفرف في بحـار خيـال . .
وهنـا تحركت الشجيـرة في أسًى   وبكى الـربيعَ خيـالُهـا المهجـور
وتذكـرت عهـد الصبـا فتنهـدت   وكـأنهـا بيــد الأسى طنبـور . .

* * *

وتذكرت شجـر النخيل وهـدهداً   قـد كان يقصـدهـا صبـاح مساءَ
تـذكـرت في اليـوسفيّ يمـامـة   كــانـت تنــوح الـليلة الـقمـراءَ

* * *

وهنـا تحركت الشُّجَيـرة في أسًى   وبكى الـربيعَ خيـالهـا المهجـور
وتـذكرت عهـد الصبـا فتـرنحت   وكـأنهــا بيــد الأسـى طنبــور

* * *

وضَفت على كل الغصون سحابة   وزكــا الغُصـين وفـتــح النــوار
وتـهلل الــزرزور فـي أوراقـهـــا   وزهـا السيـاج وفـاحت الأعـطار

* * *

حلمت بأرض في الخيال سحيقة   في ذلــك الأفُق القصّي النــائي
وهناك تحت سمانجون[1] سمائها   تــاقت إلى أحـلامهــا الـزرقــاء
خَلَدت إلى صمت هنــاك مخيم   تسجــو عليــه خــوافق الأفيــاء
هي جنـة الأشجار والأظـلال والأ   عــطار والأنــغــام والأنــداء

* * *

يتـزاهـر البشنين فـوق شـطوطهـا   ويغــازل الـدُّفليُّ زهــرَ اللوتس
وعـرائس النـارنـج فـاح عبيـرهـا   بالنحل تحلم في السكون المشمس
وهـنــاك زرزور يـغــرد دائـمــاً   ويقص أحــلام الـزهــور النّعس

(١) لون زرقة السماء والكلمة فارسية .

يـروي لهـا أسـطورة سحـريــة مـمـا يفـوح بـه خيـال النـرجس
كـانت لنا . . يـا ليتهـا دامت لنـا أو دام يهتف فـوقهـا الـزرزور

* * *

نــارنجتي ، فــالله مــذ فــارقتني وأنــا حليف كــآبــة خــرســاءِ
أصبحتُ بعدكَ في انقباضٍ موحشٍ وكــأنني مـنـه مـسـاء شتـاءِ
تستشـرف الأعـطار في آفـاقهـا روحي إليـك وراء كــل فضـاءِ
وتــرف في دهليــز كــل أشعــةٍ قمــراء أو تــرنيمـة بيضـاء . .

* * *

قـد كنت أرجو أن تكـون نهايتي في ظـل هـذا السـور حيث أراكِ
ويكـون آخر مـا يـخـدر مسمعي زرزورك الـهـتـاف فــوق ذراكِ
ويـطوف في غيبـوبتي فيُفيقني فجـر قصيـر البعث مـن ريّـاك
والآن إذ عجِـل القضـاء فـإنمـا سيقوم في الذكـرى خيال شـذاك

* * *

كـانت لنـا عنـد السيـاج شجيرة ألف الغنـاء بـظلهـا الـزرزور
طفق الـربيـع يـزورهـا متخفيـاً فيفيض منهـا في الحديقـة نـور
حتى إذا حـلّ الصبـاح تنفّست فيهـا الـزهـور وزقـزق العصفـور
وسـرى إلى أرض الحديقـة كلها نبـأ الربيـع وركبُـه المسحـورُ . .

* * *

كـانت لنا . . يـا ليتهـا دامت لنـا أو دام يـهـتـف فـوقـهـا الـزرزور

النموذج الرابع

من شعر المؤلف في مراحل مختلفة(١).

حكاية

كنت ألقاها صباحاً..	فتلاقيني العشيّهْ..
ثمّ تأسو لي جروحي	بالأغاني العبقريّهْ
آه من لفظ: «حبيبي»	في أغانيها الشجيّهْ
كان طباً لجروحي	وحياتي اللهبيّهْ
آه من جرحٍ قديمٍ	قد تولّت هي ريّه
وتناءت ذات يومٍ	مثل إعراض التحيهْ
ومضينا في شعابٍ	حائراتٍ.. وقضيّهْ
لم يكن عندي رُنوٌّ	للقدود الشَّجريَّهْ
فأنا أصبحتُ كهلاً	بمتاهاتٍ ثريَّهْ
وأنا يمّمتُ ركناً	لا تواليه الصبيّهْ
بيد أنّي منذ حينٍ	ذُدْتُ أهْوال الطوِيّهْ
وتلمّسْتُ عزاءً	في الطيوف القمريّهْ
وانطلقنا مثلما طيفين	من عمق السجيّهْ
ونفضنا ألف سِتر	ألْفَ سدٍّ وقضيه
حيثُ أنهضتُ نجيًّا	فيّ، يَسْعَى لنجيّهْ

---

(١) هذه النماذج لم تنشر في الطبعة الأولى، أضيفت من دواوين المؤلف: إلى نبع الحب ـ لا تسأليني، إما حب أو لا حب، القاهرة ـ مكتبة مصر.

نامي.. يا حبيبتي

وقلتُ: حبيبتي.. نامي وغنّي فجرنـا السّـامي
بـحلمٍ داعـبَ الجـفنَ فتـاهتْ فيـه أحـلامي
فبحْـرِي هائـجٌ طـامي وشـطّي غـاضبٌ دامي
فنـامي الآنَ يـا روحـاً جـديـداً فـاق إلهـامي
لعـلّ اللحـظة النّشـوى تـذيبُ حنينـكِ النّامي

فنـامي.. فـتنـتي.. نـامي

لأنّ الثـورة الكبـرى تؤجـجّ فيّ بـركـاني
فتحـرقني.. وتـطويني وتُـذكي فيّ أشجـاني
وقـلبي راح يـغـمـرُه حنيـنٌ فـاق نيـراني
وهــذا الشعـر يغْمـرُهُ هَـوىً قد فـاق ألحاني
وكـأسُ التّيـه ردّتـني لأذكـاري وإيمـاني

فنـامي.. فـتنـتي.. نـامي

هنالك فجرُنا المـاضي زرعـتُ بشـطّه حبّـا
وعـشـقـاً هـزّ أنـقـاضي وغنّى شـوقنـا العـذبا
وقـد مـاتت بـواكـرُهُ فكيف ستبعثُ القلبا

فنـامي.. فـتنـتي.. نـامي

وكنتُ أريـدُ من مِثْلِي هَـوَاكِ، أودُّ من أجْلي
فيشعرُ عندمـا أشْعُرُ بـلْ ويُحسُّ من قبْلِي
ويكبُرُ لو نمـا قلبي وينمـو لـو رَبَـا عَقْلِي
وكنـتُ أريـدُه حبـاً أتَى وَمضَى عَلَى شكْلِي
ولكنْ جـاء مِعْـوانـاً بـدعـواكِ - على قَتْلِي

فنـامي.. فتنتي.. نـامي

رسالة

سأقولُها حين اللقاءِ فربّما
لا نلتقي، يوماً، وتَخْلد غربتي
والحزن يكسو بالدموع مدارجي
وأظلّ أبحث عن منابع كلمتي
سأقولها عبر اللقاء: «حبيبتي»
بالرغم من خجلي وفيض كرامتي
فيها حياتي في السكون، وفي المنى
كالنهر يجري، كانفتاحِ الزّهرةِ
فهْي التي أمْلت عليَّ قصائدي
وهْي التي عاشت تعانق مهجتي
من حيث تأمُرني أنا.. سأقُولها
فعلَى هداها قد وجدتُ حقيقتي
هل تسمعين حفيفها في وردةٍ
في الصبح، في ليلٍ شديد الحلكةِ
في قصّةٍ محبوكةٍ، فصّلْتُها
يا ما أُحَيْلَى لونها من قصّة
في نزوةٍ طفليَّةٍ دبَّتْ إلى
نفسي بوحي من جمال الفطرة
سأقولها للطُّهر، للروح التي
قد أهلمتْني قولَها، في فترةِ
وختامها مِسْكٌ وأوّل حَرْفِها
أنتِ التي منها استقيتُ بدايتي

«أنتِ» التي منها عرفتُ مواقفي
«أنت» التي منها نَسجْتُ روايتي
فإذا نطقْتُ بها إذن فلتعرفي
ميزان حبي، ولتعي ما حالتي
وسُرايَ أين يكون؟ هلْ من فوق در
ب الورد أو من فوق غور الشوكةِ
في مَلبسِ العشّاق هل أطلقتُها
أم في قديمٍ من مسوحِ الحكمةِ
وتُرى أظلّ أقولهاً؟! أم بعدها
يفنى فمي وأضيع من شبّابتي؟
أأظلّ مقروناً بكلّ حكايةٍ
أأظلّ ملء السمع؟ ملء بشاشتي؟

صمت الشعراء

آه من ليل المحبين وصمت الشعراء
فأنا عشْتُ أغنّي منذ ألْفٍ في حياء
لألاقيك أيا إيزيس أو ألقى الفناء
والذي ألقاه من ذكْرك أطياف غناء
وحروف كلها أخرس من باءٍ وياء
ربّما الْبُوم بها أطلق مليون نداء
وعروس النيل شدتني إلى طين وماء
ودعاء رَنّ: للبيت، إلى ابْن، لانتماء
وأنا كنت أريد الصوت مجنون الحداء
لا يدٌ بالأرض حدّتْه، ولا شدّ الرداء
فلتقولي ما الذي ألقاكِ في مثل إناء
ما الذي وتّر نجواك فعاشت في وِعَاء
أكذا أنت كما كنْتِ ترانيم دُعاء؟
وثَنٌ ما زاد أو قلّ، وأنت المومياء؟
وأنا لست ابن دِلْفي، ذاك أني ابْنُ حِرَاء

التميمة

..وأُمّي.. وشى المرجفون لديها
بأنّيَ.. لا نوم في جُعْبِتي

وأنّي.. أهيمُ.. أهيمُ.. أهيمُ
وتحمل روحِي.. شبّابتي

وتجري نهوراً - دموعي، فتهفو
لها في مدى الحيِّ كل ابْنةِ

ويطلبن منِّي مزيد الفناءِ
فأشدو لمدْحٍ.. لتصفيقةِ

فويطلبن منّى مزيدَ السّهادِ
فأروي لهنّ صدَى الْيقظةِ

***

.. وأمّي.. روى الأشقياءُ لديها
بأنّيَ.. لا نوم تحت الوسادْ

وإنّي.. بلا كِسْرةٍ من كَرىً
وإنّي.. بلا لُقْمةٍ من رقادْ

وإنّي.. لا زاد لي من تُقىً
ولا عدّةً منه.. أو من رشادْ

وإنّـي بـبـاب الـضّـلالِ لـصـيـقٌ
وأنّ مـآلـي الْـبِـلى، والـفـسـادْ

وإنّـي بـبـابِ الْـمـنـونِ أطـوفُ
وأزحـفُ لـلـموتِ.. عـبْـر الـنّـجـادْ

.. فـراحَـتْ.. لـعـرّافـةِ الـحـيّ أفْـضَـتْ لـهـا
قـصّـتـي.. وحَـكَـتْ مـا الـمـرادْ

فـقـالـت لـهـا ابْـنـكِ.. يـمّـم درْبـاً
وقـد قـلَّ مـن شطّ فـيـه.. وعـادْ

وقـد طـلـب الْـمـسـتـحـيـلَ الـعـزيـزَ
وودّ مـن الـصُّـبـح لـوْنَ الـمـدادْ

- فـتـاكِ.. لـقـد ضـلّ.. ضـلّ الـرّشـادْ
فـتـاكِ.... قـد اخْـتـار كـهـف الـعـنـادْ

فـتـاكِ.. لـقـد ضـلّ.. ضـلّ كـثـيـراً
وأبـصـر فـي الـغـيـذِ كـلّ الـعَـتـادْ

وحـلّق فـي هـالـةٍ مـن بـيـاضٍ
وحـلّق فـي أجـفـنٍ مـن سَـوادْ

فـتـاكِ.. تـنـكّـب شَـطْـر الـوجـودِ
وحـلّق فـي عـالـمٍ مـن رمَـادْ

* * *

إذَنْ فالفتى طلبَ المعصياتِ
وودَّ من الشوك كل الحصادْ

* * *

وردَّت إذَنْ فابْنُكِ اختار يمًّا
وقلَّ الّذي شطّ فيه.. وعادْ

* * *

وقالت: أرى الحظّ في عُرْفِ ديكٍ
يجيءُ.. وفي شعراتِ الجيادْ

وفي صُرَر الْمالِ يُنقلْن عندِي
لأرفعَها لملوكٍ شدادْ

مُلكْن الجبالَ التي جاوَرتنا
وسلطانهنّ على كلّ وادْ

لقد قعدوا فوق أُمّ الجبالِ
وحلّوا بأرجلهم في البلادْ

سليلكِ في خنصرٍ من يديهم
سليلُك في يدهم.. في القيادْ

ـ أأرْمي إلى الجمَراتِ البخورَ؟!
أإقدامةٌ خطوتي.. أم حيادْ!!

أألبسُ للعرْس ثوباً جديداً
أأعدلُ عنه؟! لثوبِ الحدادْ!!

فتاكِ لقد خَطَبْته عروسٌ
من الجنّ، قد بعْثَرتْه.. فباذْ

***

وكم دمعةٍ.. صافحت خدّ أمّي
وكم شهقةٍ.. كتمت في ازدرادْ

***

وقد كذب المرجفون لأنّي
لقد كنت في حائطٍ من صلاهْ

وما كان من شططٍ.. كان إفْكاً
تردّد في خَلَدٍ.. للوشاهْ

وإنّي لقد كنتُ عند التّلاقي
أسيرُ على سننٍ من أناه

وقد قلْتُ: إنّي مع العقل أمضى
وما أنا من أدعياء الشّداهْ

***

.. ولكنّ روحي أسير الطوافِ
تعلّق بالرّكْنِ.. بالسِّدّةِ

يسيّجُ روحي بألفِ سياجٍ
فأبحثُ وحْدي عن التوبّةِ

لعلّيَ أعرفُ أين المآب؟!
وأيْن تفاسيرُ تغْريبتي

وهـذي   دمـوعـي   صلاةُ   الـغـريـب
وروحـي   تـهـفـو   لـنـور   الإلٰهْ

ولَـحْـظي   تـوجّـه   صـوبَ   الـطوافِ
ويـخـفـق   لـلسِّـتـر   صـوب   الـنّـجـاهْ

مبايعة

إلى نقيب الصحفيين الأستاذ الكبير إبراهيم نافع رئيس تحرير الأهرام.

ألا حيِّى إبراهيمَ والمجدَ باذخاً
وكلّ بناءٍ بالحمى كان رافِعَهْ

ومَنْ مثلُ إبراهيم يا قومِ نافعٌ
وهذي مساعيهِ لنا هي نافعه

مآثره عمّت على النّاس كلّهم
فغنّى الحمى والشّعبُ جمعاً صنائِعَهْ

أضاءَتْ بإبراهيمَ أهرامُ مصرِنا
وصارتْ به مصرٌ على الكونِ فارِعهْ

وأصبحت «الأهرامُ» من بعد حجمها
الْمشابِهِ أستاذاً، من الحجمِ، جامعهْ

وفي كلّ عيْنٍ قد غدت هي شعلة
وصارت بها الأذْنُ البعيدةُ سامعهْ

وأصبحت الأهرام دوليّةً به
وصارت به مصرٌ مع الكون ذائعهْ

وأصبحتِ «الأهرام» دُنْيا من السّنا
وصارت على أرض الكنانةِ لامعهْ

وتـبـدو شـهـابـاً سـاطـعـاً فـوق نـيـلنـا
وتُـبـدي نـجـومُ الـسّـعـد دوْمـاً طـوالـعَـهْ

مـقـالاتُـه يـشـدو بـهـا الـنّـاسُ كـلّهـم
وصـارت بـهـا الأذْنُ الـبـصـيـرةُ وازعـهْ

ألَا إنَّ إبـراهـيـمَ نـافـعَ أشـرقَـتْ
لـنـا «بـهـدوءٍ» شـمـسُـه فـهـي سـاطـعـهْ

لـه مـن هـدوءِ الـطّـبـع أكـبـرُ شـيـمـةٍ
ويـمـتـدّ مـنـه بـالـتـسـامـحِ قـارعـهْ

ألـيسَ بـإبـراهـيـمَ؟! إنّ بـه انْـطفَـتْ
مـكـائـدُ كـانـت فـي الـدّهـالـيـزِ بـارعـهْ

وسـوف بـه تُـطْفـى سـواهـا إذا بَـدَتْ
مـشـاكِـسـةً حـيـنـاً. . وحـيـنـاً مـخـادعـهْ

ألا حـيٍّ إبـراهـيـمَ عـزْمـاً وهـمَّـةً
وحـيٍّ أيـاديـه وحـيٍّ مـرابـعَـهْ

وحـيٍّ فـخـاراً بـاذخَ الـصَـرْح سـامـقـاً
حـقـائُـقـه بـالـمـنـطقِ الـعـذْب جـامـعـهْ

ألَا إنـمـا أيـامُـه سـعْـيٌ وهـمّـةٌ
وإن لـيـالـيـه الـسّـواهـرَ رائـعـهْ

أليس بإبراهيم! بل هو نافعٌ
كذاك أياديهِ لنا هي نافعهْ

وفي الاقتصادِ النّظرةُ السّهلةُ الّتي
على رغْم أهدابِ السّهولةِ قاطِعهْ

نهنّئ من قبل انتخابك.. إنّما
جموعُ الصحافيين جاءَتْ مبايِعَهْ

وكلُّ قلوبٍ قد تنافس صحْبُها
وإياك لاحتْ في الأساريرِ نازِعَهْ

نقول بيمنانا وأصواتِنا معاً
بأنّا بكل الحبّ والمُنْتمى مَعَهْ

وكلّ الصحافيّين يسعوْن كتلةً
تنادي وتمشي للوفاءِ مسارعهْ

نبايعُه شيخاً للصحافةِ.. رائداً
نبايُعه بالحبّ أسمى مبايعَهْ

***

نقيبَ الصحافيّين سرْ لك حبُّنا
ومن يفعل الحُسنى يكنْ ربُّه مَعَهْ

الفصل الرابع

الشعـر الشعبـي

إن كلمة «شعر شعبي» غير كلمة «شعر حديث» فالشعر الشعبي قديم في العصور. . ومنه الأزجال والموشحات والقوما والدوبيت وكان كان والمواليا وغير ذلك مما يمكن الرجوع إليه في كتاب «موسيقى الشعر» للأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس. . وهو من أوزان المجزوء أو غيرها وليس من أوزان غير عربية إلا قليلاً . .

وفنون الشعر الشعبي - كما يقول صفي الدين الحلي - «هي الفنون التي إعرابها لَحْن، وفصاحتها لكن، وقوة لفظها وَهن، حلال الإعراب بها حرام وصحة اللفظ بها سقام، يتجدد حسنها إذا زادت خلاعة، وتضعف صنعتها إذا أودعت من النحو صناعة».

وتجدر الإشارة إلى الاهتمام العظيم الذي يوليه الدارسون للفنون الشعبية بوجه عام ولفنون الشعر الشعبي بوجه خاص، وكذلك بالجهود التي تبذلها الجمهورية العربية المتحدة على النطاق القومي لجمع المأثورات والتراث الشعبي. وإذا استثنينا دراسات العلامة المحقق أحمد تيمور «باشا»[١] والمرحوم أحمد أمين[٢]، نجد أمامنا فيضاً من الدراسات الجامعية، فتحصل الدكتورة

(١) كتب أحمد تيمور كتابين عن «الأمثال العامية» و «الكتابات العامية» وكذلك «خيال الظل واللعب والتماثيل عند العرب».

(٢) وكتب أحمد أمين «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية».

سهير القلماوي على درجة الدكتوراه عن بحثها في مجموعة «ألف ليلة وليلة» وكذلك الدكتور عبد الحميد يونس عن رسالته «السيرة الهلالية» والدكتور عبد العزيز الأهواني عن «الأزجال والموشحات الأندلسية» والأستاذ رشدي صالح قدم كتابين عظيمين «الأدب الشعبي» و «فنون الأدب الشعبي ـ جزآن».

هذا الاهتمام العظيم بالأدب الشعبي يشاركنا فيه فقيد الأدب العربي الأستاذ عباس العقاد فيقول في مقال له عن «الأدب الشعبي . . ما هو؟».

«لا خلاف إذن على بقاء الأزجال والمواويل والأغاني الشائعة، لأن أحداً من العقلاء لا يبلغ به الحمق أن يتصور أن أمة كانت أو تكون بغير لهجة عامية تعيش جنباً إلى جنب مع اللغة الفصحى، لأن تاريخ اللغات يدل على حقيقة لم تتغير قط في عهد من العهود ولا في قوم من الأقوام.

فليبق الأدب الشعبي للشعب كله، وليتسع كما تتسع كل لغة لبلاغة الفصحى وطرائف اللهجات الدارجة».

المواليا

وهو نفس النوع المعروف بالموال في الشعر العامي وقد نشأ في عصر الرشيد[1] تقريباً وهو بذلك من الفنون التي نشأت في الشرق العربي. يقول ابن خلدون «كان لعامة بغداد فن من الشعر يسمونه المواليا وتحته فنون كثيرة يسمون منها القوما وكان كان ومنه مفرد ومنه في بيتين ويسمونه دو بيت على الاختلافات المعتبرة عندهم في كل واحد منها، وغالبها مزدوجة من أربعة أغصان، وتبعهم في ذلك أهل مصر القاهرة، وأتوا فيها بالغرائب وتبحروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية فجاءوا بالعجائب».

(١) يرى بعض الدارسين أن أول من ابتكر المواليا إحدى جواري البرامكة، ويزعمون أن الخليفة هارون الرشيد لما نكب البرامكة حظَّر أن يذكرهم أحد ولكن جارية كانت لهم، كانت تقف بقصورهم المهدومة، وترثيهم بشعرٍ عاميّ اللغة تختمه بقولها: يا مواليا. . ولذلك سمي هذا الفن بالمواليا.

ونظم الشعراء من المواليا في كثير من أغراض الشعر ومن أمثلته:

يا عبد إبكي على فعل المعاصي ونوح   همّ فين جدودك أبوك آدم وبعده نوح
دنيا غرورة تجيلك في صفة مركب   ترمي حمولها على شط البحور وتروح[1]

وهو من بحر البسيط في غالب الأحيان.

الزجل

يمكن تعريف الزجل كما يقول الأستاذ ليفي بروفينسال - بأنه قصيدة ذات قطع قد تقل وقد تكثر والقطعة تتألف من ثلاثة أبيات مصرعة فيما بينها وبيت رابع مصرع مع السمط والمركز، والمطلع ينبئ عادة عن موضوع القصيدة بوجه عام، والبحر المستعمل واحد في كل القصيدة ولا يشترط أن يكون من البحور العادية القديمة[2].

وقد اتفق الدارسون على أن مخترع الزجل أهل الأندلس وقيل سموه بالزجل لأنه لا يلتذ به ويفهم تنغيمه، حتى يغنى به ويصوت، والزجل في اللغة الصوت. وانتشر هذا الاسم بين الناس، بالرغم من أن أهل بغداد سموا هذا الفن بالحجازي[3].

ويروي ابن خلدون في مقدمته كيف انتقل النظم من الموشحات إلى الأزجال فيقول[4]: ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً، واستحدثوا فناً سموه بالزجل والتزم النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة.

(١) انظر موسيقى الشعر ص ٢١.
(٢) انظر الفنون الشعبية» لرشدي صالح - سلسلة المكتبة الثقافية ص ٦٧.
(٣) الشعر الشعبي العربي - للدكتور حسين نصار - سلسلة المكتبة الثقافية ص ١١٠.
(٤) المقدمة ص ٥٤٨ انظر موسيقى الشعر الفياض ٢٣٠.

وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه، وكان لعهد الملثمين، وهو إمام الـزجالين على الإطـلاق، ثم يقول في موضع آخر من نفس الفصل «وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فن العامة بالأندلس من الشعر، وفيها نـظمهم حتى إنهم لينظمـون بها في سـائر البحـور الخمسة عشر، لكن بلغتهم العامة ويسمونه الشعر الزجلي».

ومن الزجل كثير من الأغاني «البلدية» العامية والمنولوجات الشعبية وهو من الفنون التي ظهرت بعد الموشحات في العصر الأندلسي ومن أمثلته:

حق شقـة عيش يا عشـاق الجريـده   أصل محسوبكم مفلس على الحديده

يعني أفضل ع الحالادي . . مين يحل المشكلادي . .
في الحقيقـة الأزمـة دي يـظهـر عنيـده
والجيوب فضلت على السكة الجـديده

ومنه من الأغاني وهو مجتزأ كثيراً من تفعيلة واحدة:

مـالـك ومـالـي   تـعـتـب عـليـه
أشـفـق بـحـالـي   يـا نـور عـنـيـه

وقد استطاع الدكتور ابراهيم أنيس استخلاص الروح العام الذي نلحظه في كل كلام منظوم باللغة العربية ولهجاتها:

١ ـ فمن بين الأوزان التي شاعت في أزجالنا ما يمكن أن يسمى بالرمل التام، أي ذلك الوزن الأصلي للرمل وهو على حد قول العروضيين:

فاعلاتن+ فاعلاتن+ فاعلن

فقد شاع هذا الوزن في أزجالنا الحـديثة. ويمكن أن يقـال فيه إن وزن الرمل في الشعر قد لحقته في الزجل زيادة في آخر الشطر، أحياناً تكـون هذه الزيادة عبارة عن حرف ساكن أي أن الوزن يصير:

فاعلاتن+ فاعلاتن+ فاعلانْ

أو تكون الزيادة عبارة عن مقطع، فيصير الوزن:

فاعلاتن+ فاعلاتن+ فاعلاتن

ومثل هذه الزيادة بنوعيها مما ينسجم مع لهجة الكلام التي تسكن آخر الكلمات، وتتحلل من أعرابها، فانظر إلى قول القائل:

آه يـا خينه يـا للي وقعتيني فيكي   يوم عرفتك قلت ما حدش شريكي
جيتي قلتي لي العواف قلت يعافيكي   وأما زادت للأسف معرفتي فيكي
قمتي جيتي جوه نايبه زقتيني

وفي بعض الأحيان نرى أن مجزوء الرمل في الأزجال تصير فيه فاعلاتن الثانية «فاعلانْ» مثل:

كان زمان تقدر تحمرق   كنت باتكلم معاكْ
فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلانْ

٢ - الوزن الثاني للأزجال هو وزن بحر البسيط، ويكاد يكون مقصوراً على ما نسميه بالمواويل. ويجيء في الأزجال على نوعين: نوع اعترف به أهل العروض في أواخر الأبيات، وهو ما ينتهي شطره بوزن «فاعلْ» بدلاً من «فاعلن»، أما الثاني فينتهي الشطر فيه بوزن «مفعولْ» بدلاً من «فاعلْ».

ومثال النوع الأول قول القائل:

الجاز دا من كان رخص ليه صبحوه غالي

لازم يكون له ثمن يتباع به طوالي

ومثال النوع الثاني قول القائل:

شبابنا ليه ملطوعين عند القهاوي كثيرْ

ومن خير الأزجال التي جاءت على هذا الوزن قول بيرم التونسي:

يا ناظر الوقف من رب العباد ما تخاف ولا المحاكم بتملك منك الإنصاف
وإن كنت أجازف وأقول إن البعيد خطاف أطلع أنا المعتدي وأنت من الأشراف

* * *

الوقف لك مملكة والعدل عنك غاب لا برلمان يخضعك فيها ولا نواب
عشر سنين وأنت تبلع لم حسبت حساب والمستحقين وراك ما يلتقوا عيش حاف

* * *

وقد يكون وزن الشطر من الزجل عبارة عن نصف شطر من البحر البسيط أي «مستفعلن فاعلن» فقط، غير أن التفعيلة الأخيرة يلحقها دائماً زيادة، أي أن «فاعلانْ» أو «فاعلاتن» ونجد مثل هذا الوزن كثير الشيوع في أزجالنا الحديثة، مثل قول القائل:

مش عيب يا بنت البلد لما تسبي الفراخ

ومثل قول الآخر:

ما بين صليل السيوف وبين دويّ المدافع

٣ - ومن الأوزان الكثيرة الشيوع في الأزجال الحديثة ما يمكن أن يسمى بالمتدارك التام، غير أن تفعيلة المتدارك «فاعلن» تأتي غالباً في الزجل على إحدى صورتين «فعِلن» أو «فعْلن» وكلا هاتين الصورتين كثير الشيوع في الشعر أيضاً، فانظر إلى قول القائل:

مش لازم ندخل في شئونهم ما دمنا منفهمش قانونهم
يا اخوانا عيب لما نخونهم أهي عمله إن فازوا نشجعهم
وإن خسروا عيبه في دقونهم

وقد يجيء الزجل من وزن نصف المتدارك وحده، وحينئذ قد نراه وقد زاد مقطعاً ساكناً مثل قول القائل:

الشمع مولع ليلة رمضان
فعْلن فاعلاتن فعْلن فعْلان

٤ ـ ومما يشيع في أوزان الأزجال الحديثة وزن يمكن أن يسمى بمجزوء الرجز مثل قول القائل:

والأرض لو جالها المطر	بالطبع تبقى مزحلقة
مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن

وقد يكون وزن الزجل عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل بحر الرجز، ويغلب أن تكون فيها زيادة مثل قول القائل:

زاروا البلاد	من عهد عاد
مستفعلانْ	مستفعلانْ[1]

* * *

ولا يزال الشعر الشعبي بهذه المثابة إلى الآن.. قد تُزاد أوزان وقد يُجتزأ بعضها.. ولكنها من وجهة النظر الموسيقية شعر عربي باللغة العامية.. ولا شك في موسيقية أوزانه وملاءمتها للذوق العربي والشعبي وللغة الدارجة.

ولكن «الشعر الحديث» غير هذا بالمرة.. وفي الفصل المقبل تقرأ بحثاً عنه، وعن مدى ما يقطعه من الأشواط في الموسيقية المنسجمة أو غير المنسجمة وطريقة التدريب عليه..

ولعل التدريب على الأوزان الشعبية عند الناشئين وخاصة في الأغاني والأزجال التي تدخل في الهواية الشخصية والمسرح الشعبى من أهم ما يمكن للناشىء أن يدرب نفسه عليه بالطريقة التي تعجبه من الطريقتين اللتين درسناهما في الفصول السابقة.. والدنيا مملوءة بنماذجه والمرجع فيه الكفاية للتعرف على أوزانه وقد ظهرت في موضوعه كتب كثيرة.

(١) موسيقى الشعر ص ٢٣٤ وما بعدها.

الفصل الخامس

الشعـر الحـر

لم يتفق النقاد ولا الشعراء على تسمية معينة لشعر الشكل الجديد، فرأى البعض تسميتـه «بالشعـر الحديث» وكـانت هـذه التسميـة أيضـاً مثـار شكـوك وانتقادات كثيرة، فكلمة «الحديث» توحي بأن هناك «قديمـاً يختلف عنه ذلـك الحديث كما يختلف الليل عن النهار»[١].

ومن التسميات الشائعة لهذا اللون الجديد تسمية «الشعر الحر»، وكانت هذه التسمية هي المحور الأساسي الذي دارت حوله الدراسـات التي صدرت عن هذا اللون من الشعر، وقد سلمت صاحبة كتاب «قضايا الشعر المعاصر»[٢] بهذه التسمية واتخذت منها اصطلاحاً مطلقاً لا يمكن أن يرد، وفي الواقـع أن هذه التسمية على وجه الخصوص جـد رديئة فكلمـة «الحر» تـوحي بأن هنـاك «المستعبد» وهذه التسمية أيضاً كـانت سبباً في خلق الالتبـاس في ذهن القراء الذين أصبحوا يخلطون بين ما يسمونه «قصيدة النثر» وبين الشكل الجـديد من الشعر الذي يبدو ظاهرياً وكأنه مثله، وهذا ما تشكو منه الشاعرة المجددة نازك الملائكة في كتابها القيم[٣]، إذ أن القراء يخيل لهم نتيجة لذلـك، أن «الشعر الحر» نثر عادي لا وزن له.

---

(١) صلاح عبد الصبور ـ مجلة المجلة ديسمبر ١٩٦١.

(٢) نازك الملائكة.

(٣) المرجع السابق ص ١٣٣ ط ١٩٦٥.

ويؤيدنا في هذا الرأي الدكتور محمد النويهي[١] على أساس أن هذه التسمية توهم أن هذا الشعر يتحرر كلية من الوزن، وهذا غير صحيح، فهو لا يزال قائماً على الوزن مرتبطاً بالتفعيلة العروضية الكلاسيكية وإن كان لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل في كل بيت، ويدخل على الإيقاع الكلاسيكي عدداً من التشكيلات التي لم يعرفها القدامى ويزيد من خطأ هذه التسمية أنها قد وضعت فيما يبدو ترجمة للتعبير الإنجليزي «فري فيرس» أو الفرنسي «فيرليبر» لكن الغربيين يقصدون بهذا الاصطلاح الشعر الذي يتخلص تماماً من أي نمط إيقاعي مطرد، مما نسميه «الشعر المنثور» أو «القصيدة النثرية»[٢] وحجتهم في ذلك أن الكلام الجميل قد يكون شعراً ولو لم يكن له وزن أو موسيقى، وقد استهوت هذه الدعوة الكثيرين من الكتاب، منهم الكاتب الأمريكي «والت وتمان» ولكن هذه الدعوة لم تلق أنصاراً كثيرين ولم تجد رواجاً إلا في الولايات المتحدة وفي بعض جهات قليلة في أوروبا، وعلى الأخص بلجيكا. أما في انجلترا وفرنسا فإنها لم تصادف نجاحاً[٣]. وقد رفضه ت. س. إليوت زعيم الشعر الغربي الحديث ومن الواضح أن هذا التعبير المترجم «الشعر الحر» ينبغي ألا يطلق على شعر الشكل الجديد.

وقد قدم في السنوات الأخيرة الدكتور النويهي تسمية جديدة لشعر الشكل الجديد وأسماه «الشعر المنطلق» ويعني بانطلاقه أنه، وإن يكن لا يزال شعراً يقوم على الوزن ويلتزم أساساً إيقاعياً ذا إطراد لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل لكل بيت، ولا يلتزم جميع أحكام العروض التقليدية، بل يسمح لنفسه بتنويع الإيقاع مجاراة لما يتطلبه مضمونه الفكري والعاطفي، إلا أنه من ناحية أخرى لا يصل في هذا الانطلاق إلى التخلص التام من كل ضابط وزني، فالانطلاق على هذا الاصطلاح ليس فوضى تامة وليس إهداراً لجميع الضوابط[٤]. وقد كانت

---

(١) ملحق الأهرام ٢٨/٨/ ١٩٦٤.

(٢) المرجع السابق.

(٣) انظر التوجيه الأدبي ص ١٤٧.

(٤) ملحق الأهرام - الجمعة ٢٨/٨/ ١٩٦٤.

تسمية الشكل الجديد «بالشعر الحر» سبباً في انزلاق الشعراء الجدد، فالشاعر منهم كما تقول صاحبة «قضايا الشعر المعاصر» ما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبّه السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايقه ولا عدداً معيناً للتفعيلات يقف في سبيله، وإنما هو حرّ، حرّ، سكران بالحرية، وهو في نشوة هذه الحرية، ينسى حتى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد، وكأنه يصرخ بآلهة الشعر: «لا نصف حريّة أبداً. أما الحرية كلها أو لا!» وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وأحكام هيكلتها وربط معانيها، فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة.

لذلك فإن الانتهاء إلى تسمية لهذا الشكل تحدد معالمه وحدوده، إنما هو تحصين له من عوامل الفناء التي تحيط به، وتسمية «الشعر المنطلق» التي اقترحها الدكتور النويهي، تحدد لنا فعلاً معالم هذا الشكل، وتلائمه أكثر من أي تسمية أخرى، ولعلنا أن نتفق معه في زعمه ميزتين هامتين لهذه التسمية: انطباقها على روح هذا الشعر الجديد وشكله الخاص، وانسجامها مع هذه الانتفاضة العربية الكبرى التي يزعم أن الشعر المنطلق كان إرهاصاً بها ثم مسايراً لها في النمو وإطراد التقدم[1].

وإن كان زعم الدكتور النويهي بأن الشعر المنطلق كان إرهاصاً بالانتفاضة العربية والثورة المصرية عام ١٩٥٢، زعم خاطئ فالشعر المنطلق لم ينشأ لمجرد إرادة التغيير ولم يرتبط في ظهوره وانتشاره بالانتفاضة العربية الكبرى سنة ١٩٥٢ فهو قد ظهر في الأربعينات كما ذكر الدكتور النويهي نفسه، ولكن - كما يقول الدكتور عبد القادر القط - ختاماً لحلقات متتابعة من التطور ومحاولات التجديد في الشكل والمضمون والصورة الشعرية[2].

ومن الخطأ الكبير أن نعزل حركة التجديد هذه عن محالاوت التجديد العظيمة السابقة، إذ أن البحث عن الأشكال الجديدة قانون داخلي لا بد منه من أجل تطور الفن.

---

(١) المرجع السابق.
(٢) مجلة الشعر.

وقد استخدم الرواد المجددون عبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وقد رأى العقاد أن هذا التنوع في القافية ليس هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها، ولكنه يعده بمثابة تهيؤ لاستقبال المذهب الجديد[1] وقد رأى العقاد أيضاً أن هذه الأوزان وتلك القوافي التي يشمل عليها الشعر العربي يمثلان حائلاً بين تفرع الشعر ونمائه، وذلك حين يقول: «إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرّع والنماء إلا هذا الحائل، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية، وشعراء الوصف، وشعراء التمثيل، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لا سيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان، فتألفها بعد حين وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الموحدة»[2].

ويؤكد العقاد أن العرب لم تكن تنكر القافية المرسلة، فقد كان شعراؤهم كما يقول - يتساهلون في التزام القافية كما في قول الشاعر القديم[3]:

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك ... بملك يدي أن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاء وغلظة ... إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقال أقلا وارتكا الرحل إنني ... بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه بشرى رحلة قال قائل ... لمن جمل رخو الملاط نجيب

وكقول غيره:

بناط وطاء على خد الليل ... لا يشكين عنتاً ما أنضبن

وكقول الآخر:

جارية من ضبة بن أد ... كأنها في درعها المنسط

(١) العقاد: مطالعات في الكتب والحياة ص ٢٧٨ ومقدمة ديوان المازني.
(٢) المرجع السابق ص ٢٧٩ - أيضاً: عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٢.
(٣) مقدمة ديوان المازني ص ١٥ ط المجلس الأعلى للفنون.

ويعقب العقاد بأن بعض هذه القوافي كما تراها، قريبة مخارج الروي وبعضها تتباعد مخارجه، ولكنهم كانوا على حالة من البداوة والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائي Lyric Poetry بالظهور والانتشار وكانوا لا يعانون مشقة في صوغ هذه الأشعار في قوالبهم فلم يلجأوا إلى إطلاق القافية، ولا سيما في شعر يعتمد في تأثيره على رنته الموسيقية، وجاء العروضيون فعدوا ذلك عيباً وسمّوه تارة بالأكفاء، وتارة بالإجازة أو الإجارة، لقلة ما وجدوا منه في شعر العرب. فلما انتقلت اللغة العربية إلى أقوام سلائقهم وحالهم أميل إلى ضروب الشعر الأخرى، اعتسروا القوافي على أداء أغراضهم، ولم تشعر آذانهم بهذا الذي عده العروضيون عيباً في القافية، فاحتملت لغتهم المحرفة وقوافيهم المتقاربة، ما لم تحتمله أوزان الجاهلية وقوافيها.

ويخلص الأستاذ العقاد من هذا الحديث إلى أن مراعاة القافية والنغمة الموسيقية، في غير الشعر المعروف عند الأفرنج بشعر الغناء، فضول وتقيد لا فائدة منه، ولا بد أن ينقسم الشعر إلى أقسام، يكون الشعر في بعضها أكثر من الموسيقى، ومن بقايا الموسيقى الأولى في الشعر هذه القيود اللفظية(١).

ويرى الدكتور شوقي ضيف(٢) أن الغناء قد نوّع في أوزان الشعر في العصر العباسي تنويعاً واسعاً، فبينما كان يقضي على بعض الأوزان الطويلة المعقدة أو يكاد، كان يشيع الأوزان الأخرى التي تتلاءم معه من مثل المتقارب والرمل والهزج والخفيف، فإن أَلَمّ بالأوزان الطويلة أخذ ينوع فيها بما يحدثه من متطوراتها ومجزوءاتها، أو من اختلاف في ضروبها وأعارضها، وقد فتح الخليل بن أحمد أبواب الزحاف في العروض ليعدل الشعراء في إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها، وكأن هذه الزحافات خروق في الرقم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى تعديل في الأوزان التي كان يتطلبها الغناء العباسي.

---

(١) مقدمة ديوان المازني.

(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٦٩، ٧٠ انظر أيضاً: عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٤.

ويرجح الدكتور شوقي ضيف أن عروض الخليل لم تضبط كل ما عرف في عصورها من أوزان في الشعر العباسي، بل إنا لنراها تقصر في ضبط أوزان الشعر القديم، فهنالك قصائد أثرت عن العصر الجاهلي وهي خارجة عنها[١].

ويحدثنا أبو العلاء المعري عن بعض قصائد من الشعر الجاهلي خرجت على أوزان الخليل، من هذه القصائد قصيدة عبيد (أقفر من أهله ملحوب) وزنها مختلف وليست موافقة لمذهب الخليل في العروض، وكذلك قصيدة عدي بن زيد العبادي[٢]:

قد حان أن تَصْحُوَ لو تُقْصرُ   وقد أتى لما عهدت عُصرْ

ويلاحظ صاحب الصناعتين أبو هلال العسكري أن قصيدة المرقش:

هل بالديار أن تجيب صَممْ   لو أن حيا ناطقاً كلَّمْ

غير مستقيمة الوزن، كما لاحظ التبريزي أن نونية سلمى بن ربيعة:

إن شواء ونشوة   وخبب البازل الأمون

خارجة من العروض التي وضعها الخليل[٣].

ونعود إلى العقاد رائد التجديد في الشعر العربي، فنجده يستخدم وزناً شاذاً، وهو وزن مخلع البسيط الشاذ، الذي تنتهي كل أشطره بوزن «فعو» بدلاً من «فعولن»، ومطلع القطعة التي استخدم فيها هذا الوزن:

أبصرت بالموت في الكرى   عميان لا يخطىء العدد
عميان حتى لما ترى   عيناه ما اغتال أو رصد
قلت أأنت الذي حمى   كل البرايا عن الأبد؟

وإذا أردنا أن نزنها لخرجت على تفاعيلها كالآتي:

أبصَرْتُبِلْ مَوْتِفِلْ كَرَى   عُمْيَانَلَا يُخْطِئُلْ عَدَدْ
مستفعلن فاعلن فعو   مستفعلن فاعلن فعو[٤]

---

(١) المرجع السابق.
(٢) أبو العلاء المعري: الفصول والغايات.
(٣و٤) عبد الحي دياب، عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٤، ٧٠٧.

ويضيف الأستاذ عبد الحي دياب إلى ذلك أن العقاد لم يستخدم وزناً شاذاً فحسب، وإنما يقتصر في بعض الأبيات على تفعيلة واحدة، وتأخذ قصيدته هذا النظام من أولها إلى آخرها. وذلك مثل قصيدته «عدنا والتقينا» فهي من مجزوء الرمل وهو على أربعة تفاعيل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ومطلع هذه القصيدة[١]:

التقينا

والتقينا؟

عجباً كيف صحونا ذا   ت يوم فالتقينا

بعدما فرق قطرا   ن وجيشان يدينا

فتصافحنا بجسميـ   ـنا وعدنا فالتقينا

بعد عصر؟

أي عصر

ومثل قصيدته «المصرف» وهي من «مجزوء الكامل» إذ اختصر فيها العقاد على أربعة تفعيلات مع التزام الإضمار في أغلب تفعيلات القصيدة ولم يكتف العقاد بذلك بل اقتصر في هذا البحر المجزوء على تفعيلتين في بعض الأبيات والتزم ذلك حتى آخر القصيدة[٢]:

شبران   من   ذاك   البناء

بيني وبين المال والدنيا العريضة والثراء

ليس   بأقصى   في   الرجاء

كما أن العقاد قد استخدم بحر «الرمل» تاماً في الشطر الأول، واقتصر في الشطر الثاني على تفعيلة واحدة وذلك في قصيدته «بعد عام» التي مطلعها[٣]:

كاد يمضي العام يا حلو التمني   أو   تولى

ما اقتربنا منك إلا بالتمني   ليس   إلا

(١) المرجع السابق ، أعاصير مغرب ص ٦ وما بعدها.

(٢) عبد الحي دياب المرجع السابق ص ٧٠٨، العقاد: ديوان عابر سبيل ص ٣٧.

(٣) المرجع السابق، ديوان العقاد) جـ ٢ ص ١٤١.

وقد تصرف المازني كذلك في البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية، نلمح ذلك في قصيدته «أين أمك؟ محاورة مع ابني محمد» ص ٢٤٨ من ديوان المازني وفيها يقول:

لم أكلمه ولكن نظرتي
سألته: أين أمك؟
أين أمك

* * *

وهو يهذي لي على عادته
مذ تولت كل يوم
كل يوم

* * *

والمازني استخدم تفعيلات من بحر الرمل، ثلاث تفعيلات في السطر الأول ثم تفعيلتان في السطر الثاني ثم واحدة في السطر الثالث، وكل التفعيلات من جنس واحد، فهيكله العروضي على النحو التالي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان «أو فاعلين»
فاعلاتن فاعلان «أو فاعلاتن»
فاعلان «أو فاعلاتن»

ونخلص من هذا كله إلى أن التطور الذي حدث في أوزان الشعر العربي ليس مجرد ثورة مفاجئة، وأن المجال مفتوح على مصراعيه أمام التجربة.

ولقد ترك الخليل نفسه دوائر الشعر مفتوحة لتستوعب ما يجد من بحور يخترعها الشعراء، ولقد اخترع أوزاناً من عكس دوائر بحوره وسماها الأبحر المهملة وهي: المستطيل، والممتد، والمتوفر، والمتئد، والمنسرد والطرد، وقد نظم منها كثير من المولدين، منها ما نظمه بعضهم من الممتد وهو مقلوب المديد يقول:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال
كلما زدت حباً زاد مني نفورا

وما نظمه بعضهم من المتوافر وهو قريب من الرمل يقول:

ما وقوفك بالركائب في الطلل ما سؤالك عن حبيب قد رحل

وتسلمنا هذه الخلاصة إلى سؤال يقول:

ما الطريقة التي نجرب بها؟

إن التجربة التي نعنيها هي أن الشكل الفني ليس مجرد تكنيك أو قوقعة مغلقة على نفسها، فالتعبير عن المضمون يتم من خلال الشكل وفي إطاره، وهنا يكون على الشاعر الجديد أن يظاهر تقاليد الشعر العربي ابتداء، وكما سنرى، فإننا نشترط على من يمارس الشكل الجديد من الشعر ابتداء أن يمارس الشكل التقليدي، ولذلك حكمة سنتحدث عنها في حينها. ولعل هذا المفهوم هو الذي جعلنا ندرس ونحلل مشكلات التقليد والتجديد على ضوء الظاهرة مردودة إلى أصلها، محاولين تلمس الجذور، حتى تستمر النبتة الجديدة في النمو طالما هي مرتبطة بجذورها التي ترتوي من روافد ثرة لا تنضب.

ويثري الدكتور عبد القادر القط رأينا في التجديد، بأننا يجب أن نضع الشعر المنطلق في موضعه التاريخي الصحيح ليتبين للناس أنه ليس مجرد ثورة مفاجئة على ما ألفوا من قيم فنية وليدركوا أن هذا القديم الذي يتشبثون به قد طرأ عليه من التطور قبل الشعر المنطلق ما باعد بينه وبين أصوله الأولى التي يقيسون الشعر الجديد إليها، فلو أدرك الناس إدراكاً واعياً ما حققته الحركة الرومانسية[1] من مثل جديدة في استخدام اللغة وشكل القصيدة وبناء الصورة الشعرية ومضمونها ولو أدركوا التغير الهائل الذي أصاب النثر العربي في هذا القرن لانتبهوا من ناحية إلى سنة التطور التي لا يمكن أن تستثني الشعر وحده

(١) اكتفينا بالحديث عن مدرسة الديوان وتأثيرها في شكل القصيدة العربية ولما لهذه المدرسة من تأثير قائم على أسس مدروسة تمثل اتجاهاً معيناً لم تمثله جماعة أبولو مثلاً.

من بين ألوان النشاط الإنساني الأخرى ولكانوا أكثر تسامحاً من ناحية ثانية نحو الشعر المنطلق بوصفه خطوة ثانية لتجديد الحركة الرومانسية(١) يمكننا أن نعرف الشعر المنطلق مِن حيث الشكل بأنه شعر ذو شطر ليس له طول ثابت وإنما يجوز أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر. ونقول مع شيء من التحفظ مع الأستاذة نازك الملائكة أن هذا التغيّر يكون وفق قانون عروضي يتحكم فيه.

وإن كان بعض الدارسين(٢) لا يرى مبرراً للارتباط بفكرة البيت ذي الشطرين المتساويين ونحن نعترف للقصيدة الجديدة بإطارها الخاص الذي سنحاول دراسته بشيء من التفصيل، ويؤسسون على هذا الزعم زعماً جديداً، أو زعماً فرعياً بأن تسمية السطر الشعري الجديد شطراً تسمية خاطئة، وأفضل من هذا أن نسمي السطر سطراً، وأن نستبعد من أذهاننا فكرة البيت ذي الشطرين المتساويين، وأن نسمي كل مجموعة من السطور لها طبيعة ملتحمة «توقيعة Sone» وبذلك يكون السطر الشعري جزءاً من توقيعة موسيقية هي بذاتها تمثل جزءاً من أيقاع القصيدة العام.

ويقتضينا الحديث عن الشعر المنطلق أن ننوه بأن الأستاذة نازك الملائكة تعتبر أول من حاولت استقراء النمط العروضي لهذا الشعر، ونحب أن نشير إلى مقالاتها التي نشرتها في سنة ١٩٥٨ تتحدث فيها عن «العروض والشعر الحر»(٣)، قالت في هذا المقال «لقد تطور الشكل في الشعر العربي بحيث لم يعد العروض القديم يكفينا لنقد الأشكال الجديدة التي نمت اليوم، وبات ضرورياً أن يطور العروض نفسه ليواجه الشعر، وأنه لطبيعي تماماً أن تظهر الأنماط أولاً ثم تعقبها القواعد التي يقاس بها الفاسد منها، وهذا لأن «النمط» خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر، وأما القواعد فهي مجرد استقراء واع».

---

(١) مجلة الشعر.
(٢) انظر د. عز الدين إسماعيل ـ مجلة المجلة.
(٣) مجلة الآداب البيروتية عدد شباط (فبراير) ١٩٥٨.

وقد نشر الدكتور محمد مندور في سنة ١٩٥٩ خلاصة بحث تجريبي أجري في معامل الأصوات بمعهد الأصوات بالسربون، قال في مقاله:

«وإن يكن من الثابت أن الخليل قد وصل إلى نتائج أمكن إلى اليوم الاعتماد عليها من الناحية العلمية في وزن أبيات الشعر العربي كله، وحصر أوزانه كلها - إلا أن قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية، ثم أنها لا تدع مجالاً لفهمنا سبب حصر الأوزان على ذلك النمو إذ ما هي العناصر التي تكون الوزن؟ وهلا يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة؟»[١].

وفي نهاية المقال يقول الدكتور مندور «ونخرج من هذه العجالة بحقيقة كبيرة هي أن فهمنا للعناصر الموسيقية للشعر لن يستقيم فيما نرى إلا إذا ميزنا تمييزاً واضحاً بين الوزن والإيقاع ودرسنا تأثير الكمّ Quantité والشدة Intensité والارتفاع Hauteur في الشعر وفي اللغة التي يصاغ منها ذلك الشعر، ونحن بذلك نستطيع أن نكشف بعض السر عن الشعر العربي بنوع خاص، إذ نصل إلى التوفيق بين المقطع كوحدة للكلام وبين طبيعة اللغة العربية وطبيعة شعرها كما وضحناها. وهذه الدراسة لن تستقيم فيما يبدو ما لم تكن لدينا معامل أصوات كاملة الإعداد»[٢].

نخلص من ذلك إلى أن التحفظ الذي أخذنا جانبه بشأن تعريف الشعر المنطلق من أنه يسير وفق قانون عروضي يتحكم فيه، كان لازماً، لأن عملية الاستقراء لا زالت مستمرة، وكل ما صدر في هذا الصدد إنما هي محاولات يعوزها الكثير من الكمال حتى تحقق الغاية المنشودة من ورائها.

ومع ذلك فإننا نحاول في هذا المجال أن نوضح الخطوط العريضة لهذا اللون من الشعر، فنجد أن أساس الوزن فيه إنما يقوم على وحدة التفعيلة، وتوضح الأستاذة نازك الملائكة ذلك بأن المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أنّ

(١، ٢) مجلة المجلة عدد مارس ١٩٥٩ مقال بعنوان «الشعر العربي غناؤه، إنشاده، وزنه» للدكتور محمد مندور.

الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه، فيكتب الشاعر من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة، أشطراً تجري على هذا النسق مثلاً:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق، حرّاً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جارياً على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا[1].

وقد قامت الأستاذة نازك الملائكة بتصنيف بحور الشعر المنطلق (الحر) وتشكيلاته، ورأت أنه يجوز نظم الشعر (الحر) من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي هما:

أ ـ البحور الصافية

وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرّات وهذه هي:

الكامل، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن).

الرمل، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

الهزج، شطره (مفاعيلن مفاعيلن).

الرجز، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن).

ومن البحور الصافية بحران إثنان يتألف كل شطر فيها من أربع تفعيلات وهما:

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ص ٦٣ ط٢.

المتقارب، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن).

الخبب، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن).

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن).

ب - البحور الممزوجة

وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات. وهما بحران اثنان:

السريع، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن).

الوافر، شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)[1].

وما ذهب إليه أصحاب الشعر المنطلق، من أن التفعيلة هي أساس الوزن، وأن كل ما فيها أنها أصبحت بنياناً عروضاً كاملاً، فقد سخر العقاد من هذا المذهب، ونحب أن نشير إلى رأيه في هذا الصدد، ولقد وصم القائلين بهذا المذهب بأنهم يجهلون معنى التفعيلة، ويتساءل عن تلك التفعيلة التي يجعلونها أساساً للوزن، ثم يجيب بأن التفعيلات كلها تكتسب وزنها من البحر الذي تنتظم فيه، فلا تتشابه التفعيلة الواحدة في بحرين من بحور الشعر سواء بعدد الحروف أو ترتيبها، أو بعدد التفعيلات وطريقة تكرارها. فتفاعيل البحر الطويل مثلاً:

فعولن مفاعيلن فعـولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعـولن مفاعيلن

وقد يكون منها المقبوض وغير المقبوض فتحل مفاعلن محل مفاعيلن الأخيرة، وتحل فعول محل فعولن الأولى.

ويمضي العقاد في تمثيله على التفعيلات في البحور، وينتهي من ذلك التمثيل إلى أن هذه التفعيلات ليست وزناً لكلمة ولا لبحـر من البحور، ولكنها تنتظم في البحر فتكسب وزنها منه وتتغير بحروفها وأسبابها وأوتادها وفواصلها

---

(١) انظر قضايا الشعر المعاصر ص ٦٧ وما بعدها.

على حسب الوزن الذي اكتسبته في كل بحر من بحورها[1].

والدكتور محمد غنيمي هلال يرى أن العقاد - على الرغم من دفاعه الشديد عن شكل القصيدة التقليدي - رائد التجديد في الشعر الجديد (المنطلق) لأنه ما دام قد هدم وحدة البيت، وجعل بناء القصيدة على حركة الصورة وتسلسل الصور، فإن هذا يفتح المجال لناحيتين:

من ناحية الموسيقى: لا تكون خارجية، بل تكون وسيلة من وسائل التصوير.

والناحية الأخرى: أننا لا نعتد بالبيت لذاته، بل بمدى صلته في التصوير بما بعده وبما قبله، وهذا يفتح بالضرورة أمامنا عدم تقديس التفاعيل[2].

- ٣ -

تذكر السيدة ملك عبد العزيز في مقدمة ديوانها «أغاني الصبا» عن سر تفضيلها للشكل الجديد، أن هذه الطريقة من التعبير لما فيها من خروج على الإيقاع المطرد تناسب ألواناً من الأحاسيس الغائرة لا الفائرة، وتناسب أنواعاً أخفت همساً مما سماه من قبل الدكتور مندور بالشعر المهموس، فهناك ألوان من الأحاسيس ليس لها هذا الوضوح ولا تلك الجهارة التي يضفيها التعبير بالأوزان الكاملة والموسيقى المطردة على الشعر، كما أن هذا الشكل الجديد أقدر على تصوير العواطف والأحاسيس المتموجة في القصيدة الواحدة، كأن تبدأ القصيدة هادئة ثم تغور فيها الأحاسيس أو تبدأ مظلمة ثم مشرقة ثم مظلمة مرة أخرى، أو العكس أو أي نوع آخر من أنواع التموج حقاً لقد كان تغيير القافية بين مقطوعة وأخرى، والدقة في اختيار الألفاظ الموحية يقومان بجانب كبير في هذا الصدد، ولكن لا شك أن مزيداً من التحرر يتيح للشاعر قدرة أكبر على التعبير الدقيق الموحي. كما أن الشعر الذي يلتزم القافية الواحدة في

---

(١) أخبار اليوم ٢٤/٦/ ١٩٦٤ مقال بعنوان (التفعيلة ليست بنياناً عروضياً كاملاً) أيضاً عباس العقاد ناقداً ص ٧٢٣.

(٢) راجع مجلة الثقافة بتاريخ ٢١ إبريل سنة ١٩٦٤، أيضاً عباس العقاد ناقداً ص ٧٢٤.

القصيدة كلها مع الأبيات الكاملة التفاعيل يعجز عجزاً كبيراً عن التعبير الكامل عن مثل تلك المشاعر التي تجعل القصيدة أشبه بالقصة.

«على أن القصة الشعرية والملحمة هي أكثر الأنواع الشعرية احتياجاً لهذا الشكل، لأنهما تعبران عن درجات متفاوتة من العواطف والانفعالات أي أن التموج يكون من خصائص طبيعتها وهذا يقضي وسائل أكثر مرونة وطواعية للتعبير»[1].

ويورد الدكتور مندور مثلاً ملموساً على تسمية الشاعرة ملك بالمشاعر الغائرة الأخفت همساً مما سماه الدكتور مندور بالشعر المهموس، قصيدة لصلاح عبد الصبور من ديوان «أقول لكم» عنوانها «الشيء الحزين»، وتبدأ هكذا:

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب... غامض... حنون
لعله التذكار
تذكار يوم تافه.. بلا قرار
أو ليلة قد ضمها النسيان في إزار
«لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كفاك من محارها..
تذكار
لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم

---

(١) راجع مجلة المجلة مقال للدكتور مندور.

تذكرنا دعوة ملك عبد العزيز بما قاله كوليردج، أن عناصر الوزن مدينة بوجودها إلى حالة من الانفعال الزائد فالوزن ينبغي له أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية. وقد ذهب إلى ذلك أيضاً ورد زورث إذ رأى أن الشعر بحق ينطوي دائماً على الانفعال، أي بمعنى حالة اضطراب في الأحاسيس والملكات. ويرى كوليردج أنه لما كان لكل انفعال نبضه الخاص فإن له أيضاً طرق التعبير التي تميزه.

ومن ناحية أخرى فإن «كوليردج» يرى أن الوزن بمفرده ما هو إلا مثير للانتباه فحسب لأنه في هذه الحالة ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر عن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى، ومن ثم فإن استخدامه يدعونا إلى أن نتساءل: لماذا نحب إثارة الانتباه؟ ولكنه لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بأنه يستعمل الوزن لأنه على وشك أن يستخدم لغة مختلفة عن لغة النثر، وحينما لا تكون اللغة غير لغة النثر يصبح النظم عينه ضعيفاً، وذلك مهما تكن أهمية الأفكار التي يستطيع العقل الفلسفي أن يخرج بها من معاني القصيدة ومن الأحداث التي تدور حولها[1].

وفيما يخص القيمة الفنية لهذا النوع من الشعر الحديث نقرر مع الدكتور غنيمي هلال، أن التجارب الناجحة تقلّ فيه حتى الآن، وذلك أن كثيراً من شعرائنا ينظمون في الأوزان الجديدة جنوحاً إلى اليسر والسهولة عن غير إدراك لصعوبة هذا النوع من الأوزان الموسيقية الموحية التعبيرية على نحو ما وضح في دعوة الرمزيين.

والحق أن هذا النوع أشق من السير على الأوزان التقليدية، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمها الجمالية، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء، وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفّق فيها إلا

---

(١) انظر عباس العقاد ناقداً ص ٧٢٥.

ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة[1].

وفيما يخص المبتدئ نذكر هنا أن عليه أن يظاهر الشكل التقليدي ابتداءً حتى يتمكن من كتابته وممارسته بصورة أفضل، وهذه الخطوة ضرورية لمن يريد أن يمارس الشكل الجديد، ولتجنبه مخاطر الانزلاق في الأخطاء الذوقية والجمالية والعروضية.

ونحن نذكر هذه الملاحظة، ويدفعنا إلى ذلك الحرص على ارتباط الشاعر بتراثه، حتى يتمكن من إثرائه ونمائه بطريقة أفضل.

نورد في هذه الصفحات نماذج لشعراء الشكل المنطلق تمثل اتجاهاتهم في التجديد. وهي من النماذج الجيدة التي تعطي صورة صادقة لهذا الشعر.

والنموذج الأول للشاعر نجيب سرور، عنوان القصيدة «الجمعة الحزينة» كتبها مساء الخميس ٧ مارس ١٩٥٨.. وكان قد حدد يوم الجمعة التالي لإعدام المجاهدة الجزائرية «جميلة بوحيرد» ولقد انتصرت الإنسانية على هذا اليوم فانتصرت بذلك على أحد أيام الجمع الحزينة التي تنتظرها في الطريق إلى حياة أفضل.

غفرانك.. فالعين بصيره..!
وذراعي يا أخت قصيره.. جد قصيره..
والكف بها كلمات عزاء..
لا تجدي في يوم الجمعة..!
غفرانك.. إني لا أملك إلا شعري..
وعذاباً ينهش في صدري..
والحمى.. والحزن الضاري..
وسعاري.. في يوم الجمعة..!!
ولقد كنت هجرت الشعر.. كرهت الشعر..

---

(١) المدخل في النقد الأدبي ص ٥٤٢ وما بعدها.

من عام لم أكتب شعراً.. ما جدواه..!
ما جدواه لبؤس العالم.. ما جدواه!!
ما جدواه بيوم الجمعة يا أختاه؟؟!
أنا أعلم كم سيكون رهيباً هذا اليوم..
ملعوناً في أيام العمر..
ولعيناً في كل زمان.. كنهار «الصلب»!
سيزّف شبابك عند الفجر..
برداء قان مثل الدم.. وبإكليل من أشواك
والقصبة في يدك الدنيا «كابن الإنسان»[1]
أسفا.. لن ينشق «الهيكل»..!
لا.. لن يسمع قصف الرعد..
لا.. لن يخبو نور الشمس.. ولن يهتز قمر..!
والأرض ستصمد.. لن تتزلزل..
لن تتفجر بالطوفان.. ستظل تدور..!
يا أسفا ستظل تدور..!!
غفرانك «بنت الإنسان»..!
غفرانك «يا ملح الأرض
يا نور العالم..»[2].. يا رمزاً..
يا قربان
يا أسطورة هذا الجيل إلى الأجيال..
يا جان دارك!!
أنا أعلم أن الموت مخيف. أو ترتعدين؟!
أو ينضح جسمك ماء الرعب..
ويسوخ إلى القدمين القلب..
وجليد الذعر أفي الأطراف يدب.. يدب..

(١) المسيح. (٢) كلمات المسيح.

وذهول اليأس.. أينسج في عينيك خيوط..
ويكفن يا أختاه رؤاك..
والحيرة بين الباب الموصد والشباك..
وكأن القضبان شباك..
وكأن الزنزانة نعش..
وتمر الساعات سراعاً كالسكين..
أتخافين..!!؟
غفرانك بنت الإنسان..

سلمى الخضراء الجيوسي

أذرع الكتان

«سرب من الغربان في قلب السماء صائحة
وفي الضفاف ضجة ولوعة
أأخبروا أباه؟ أخبروا أباه، أمه
وكل أخت نائحة
قد أخرجوه مثقلاً موتا، ينام الفل في خديه حلو الرائحة
«كانا ملاذ الورد أمسى البارحة»

* * *

(صوت فردي)
ألا افتدوني يا رجالي
مفتداي اليوم غالي
ألا افتدوني واشتروني من مخالب النهر
أهدوا له الزهر المندى واللآلي
واسترحموا أمواهه أن تمنع القدر»

(صوت جماعي)
يا دجلة المعطاء يا واهب أحلام الليالي
يا نهرنا الإله يا عدونا النبيل
يا ولعاً أودى بنا، يا حبنا الوبيل
امنح لنا الفتى الكحيل العين المجعد الشعر»

* * *

(صوت داخلي)
لا عاصم يقيه.. هذا اليوم حل فيه موعد القدر
عرائس النهر العتيق أطبقت على الجمال
فما الذي تجدي القرابين وباقات الزهر
نزيه مات مات مات لم يعد من عمره أثر

* * *

نزيه مات مات مات لم يعد من عمره أثر
تصبري يا أمه، تصبري يا أمه وكبري الصور

* * *

(صوت جماعي)
«ألا افتدوني يا رجالي
مفتداي اليوم غالي
مفتداي اليوم غالي

* * *

هذا حزيران.. نحاس الشمس سال باللهيب المارج
وذاك نهر مترع بالموج والاغراء
لا تقترب! فالنهر هذا اليوم جائع ويقبل العطاء
لا تقترب! فالنهر هذا اليوم عاشق لجسمك البديع

وعضلات ألف ثور هائج
تربض تحت سطحه الوديع

* * *

(صوت جماعي)
ألا افتدوني يا رجالي
مفتداي اليوم غالي
مشتراي اليوم غالي

* * *

(صوت داخلي)
كنوز هذا الكون لا تشريك
لا عاصم يفديك
تصرمت واغتصبتك شهوة النهر»
المقـرئ العتيق جاء، أفسحوا له مقراً في شجا الأرواح
وادخلوا المغسل المشئوم والألواح

* * *

(صوت فردي)
«ألا افتدوني يا رجالي واشتروني من مخالب النهر»

* * *

(صوت داخلي)
لا عاصم يفديك: هذا البيت حل فيه موعد القدر
فنابش الحفر
وقاطف الزهر
وبائع الحنوط والكفن
تفتحت أرزاقهم هذا الصباح
كل له ثمن

والدمع غمر والمعزون سيول
والنعش عند الباب كي يعلم من عبر
بأن موتاً قاسياً في بيتهم يصول

***

(صوت جماعي)
«ألا افتدوني يا رجالي، مفتداي اليوم غالي
ألا افتدوني واشتروني من مخالب النهر
أهدوا له الزهر المندى واللآلي
واسترحموا مياهه أن تمنع القدر»

***

لم يبق في بغداد زهر من قضى
في دارة مكنونة عند النهر
يا موت يا مشتت الأحباب من ترى
ألقمته ثدي الردى في سورة النهر
اللبن الأصفر يا مشتاق غمر فارتو
قد حان يا مشتاق موعد الرضاع
وذا شباب يانع يا موت. فاعصر ماءه لا ترعو
يا ملكي الذواق شد حبلك القوي
على التفاف جسمه الطري كالنعناع
واربط سيوراً راسخات
تشد في مفاصل الساقين واليدين
ولف حول الكتفين
غلالة صفراء، واستأثر بآخر الهبات
من شفتيه «خلجات الدفء، والقرنفل المجروح والصلاة»
وخل فوق الوجنتين
زنابقاً ترش فوقها الدموع أمه في ساعة الوداع

(صوت جماعي)
ألا اشتروني يا رجالي
واشتروني يا رجالي
مشتراي اليوم غالي
مشتراي اليوم غالي

***

من المسجى كأمير نائم، كفارس ألقى السلاح
كعاشق أرهفه الحب، كنسر لعبت بحوله نكب الرياح
يا أذرع الكتان
يا أذرع الكتان
يا أذرع الكتان يا ثلجية من تحضنين
من تحضنين؟
يا أذرع الكتان
هذا عريس منتقى
هذا عريس منتقى غض الجناح
ممسك، وحيد والديه، نادر، كما تفضلين
يا أذرع الكتان
(صوت جماعي)
«ألا اشتروني يا رجالي
واشتروني يا رجالي
واشتروني يا رجالي
مشتراي اليوم غالي
مشتراي اليوم غالي
مشتراي اليوم. . . .»

***

رحلة في الليـل

١ - بحر السواد
الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يقبل المساء، يقفز الطريق، والظلام محنة الغريب
يهب شلة الرفاق، فض مجلس السمر
«إلى اللقاء» - وافترقنا - «نلتقي مساء غد»
الرخ مات فاحترس - الشاه مات
لم ينجه التدبير، إني لاعب خطير
إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقي مساء غد
أعود يا صديقتي لمنزلي الصغير
وفي فراشي الظنون لم تدع جفني ينم
ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون
كأنهم... يبكون
- لا شيء في الدنيا جميل كالنساء
- الخمر تهتك السرار
- وتفضح الإزار
- والشفار والدثار
ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفز الطريق من ثغاء هؤلاء

٢ ـ أغنية صغيرة

إليك يا صديقتي أغنية صغيرة
عن طائر صغير
في عشه واحده الزغيب
وإلفه الحبيب
يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن بيادر الغلال حبتان
وفي ظلام الليل يعقد الجناح مرة من الحنان
على وحيده الزغيب
ذات مساء حط من عالي السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء
ويعلك الاشلاء والذماء
وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتي.. حكايتي حزينة الختام
.. لأنني حزين

٣ ـ الطارق المجهول

الطارق المجهول يا صديقتي ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوته الأجش يشدخ المساء
إلى المصير! والمصير هوة تروع الظنون
وفي لقائنا الأخير يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كي أشم نفحة الجبل
لكن هذا الطارق المجهول فوق بابي الصغير
قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم
وموعدي المصير.. والمصير هوة تروع الظنون

٤ ـ السندباد

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوي الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسي السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم
السندباد:
ـ لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إن قلت للصاحي انتشيت قال: كيف
ـ (السندباد كالأعصار إن يهدأ يمت)
الندامى:
هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم للشتاء
ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

٥ ـ الميلاد الثاني

في الفجر يا صديقتي تولد نفس من جديد
كل صباح أحتفي بعيدها السعيد
ما زلت أحيا، فرحتي، ما زلت والكلام والباب والسعال
وشاطىء البحار ما يزال يقذف الأصداء والـلآل
والسحب ما تزال

تسح ، والمخاض يلجىء النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت
لعبة العريس والعروس والشباب والبنات
والورد في خد البنات
وعند شط النهر عاشقان سارحان
* ما أحلى عيون العاشقين حين يبسمون
ويقسمون
بحرمة الشجون
وبالليالي المثقلات وانتفاضة الحنين
العهد لن يهون
صديقتي! عمي صباحاً، هل ذكرت نزهة الجبل

٦ - إلى الأبد
الرخ مات فاحترس، فالشاه ما يزال
والشاه بالبيادق التأم
«إلى اللقاء» - وافترقنا - نلتقي مساء غد
لنكمل النزال فوق رقعة الواد والبياض
وبعد غد، وبعد غد
سنلتقي إلى الأبد

* * *

نزار قباني

الاسم
جميلة بوحيرد
رقم الزنزانة تسعونا
في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرونا
عينان كقنديلي معبد
والشعر العربي الأسود
كالصيف ـ كشلال الأحزان
إبريق للماء. . وسجَّان
ويد تنضم على القرآن
وامرأة في ضوء الصبح
تسترجع في مثل البوح
آيات محزنة الأرنان
من سورة (مريم) و (الفتح)

* * *

الاسم
جميلة بوحيرد
إسم مكتوب باللهب
مغموس في جرح السحب
في أدب بلادي. . في أدبي
العمر اثنان وعشرونا
في الصدر استوطن زوج حمام
والثغر الراقد غصن سلام
إمرأة من قسطنطينة
لم تعرف شفتاها الزينة
لم تدخل حجرتها الأحلام
لم تلعب أبداً كالأطفال
لم تغرم في عقد أو شال
لم تعرف كنساء فرنسا
أقبية اللذة في (بيجال)

الاسم جميلة بوحيرد
أجمل أغنية في المغرب
أطول نخلة
لمحتها واحات المغرب
أجمل طفلة
أتعبت الشمس ولم تتعب
يا ربي . .
هل تحت الكوكب
يوجد إنسان
يرضى أن يأكل أن يشرب
من لحم مجاهدة تصلب

ايزيس تنهض من نومها

- ١ -

من عطرك المسحور يا حبيبتي
تخضوضر المروج في الضفاف..
في الحياة المظلمه
ومن أريجك المضيء
في مثل صمت الكبرياء الملهمه
الفارس المحاضر الحزين.
يطارد الزمان والحقب
وينزف الأحزان في سكون
السكون وحده يعانق الأحزان
ويعبر الأزمان
لشـاطئ الأمان
أبحث عنك في معابد الربيع
في عالمٍ ممزق الأوصال والاهاب
محاصراً
يحوطني الارهاب
والفقر والدموع في زماننا المصدوع
أدعوك في الرياح في الزهور
في مزارع الأباء
تلفها السماء
ببردة موشية خضراء
في عزة وكبرياء
وأنت يا إيزيس يا مبعوثة السماء

ترتلين آية الدعاء
وتمسحين ما يلاقي من عناء
العاملون الكادحون الفقراء

- ٢ -

في خمائل الشعور.. في جدائل الحسان
بحثت عنك.. في الزمان والمكان
لعل شعرك الجميل.. كالصفاء.. كالأمان
يدلني.. عليك في الأزمان
لبست مثلك الحداد
تحبطني الأحزان والسواد
يئست يا إيزيس.. أو أكاد
يكاد أن يهزمني «تيفون»
لكنني أبحث.. ما أزال
على شواطىء البحار والرمال والجبال
سألت نهر النيل في امتداده الطويل
سألته عن «الصندوق» في منابع الإيمان
سألت أشجار «جبيل» أن تجيب
لكنها.. لما تزل في صمتها المريب
تعبت يا حبيبتي، ضللت في الدروب
وما يزال لي سؤال
لكن مركبي يضل
عند أشجار «جبيل»
أنكرتني «عشتروت»
وطاردتني في متاهة الترحال والتجوال
فلماذا أنكرتني عشتروت!

- ٣ -

يا أجمل أغنية في العالم
في قرني العشرين،
يستلقي التاريخ على ظهره
أنهكه الأعياء فنام
أسلم جفنه
لكني في صمت النائم
في شوق الحالم
غنيت
أن ينبت في هذي التربة حلم العالم
لكن الإنسان الحاضر
لا يقدر أن ينجب طفلاً
في قبض الريح
لا يقدر أن يبني أملاً.
في وجه الأعصار القادم.

- ٤ -

إيزيس.. يا إيزيس يا مبعوثة السلام
ويا رسول الخير والحياة في حدائق الأحلام
أهواك يا إيزيس
في مراكب الأنغام..
ويا بنات الحور،
تلحن لي في جفنات النور
يعانق العصفور في رحابها الأنسام
في مدائن الزهور
مسافراً... يطير
في العالم المسحور

يذوب في نشيدها كقطرة من نور
وأنت يا إيزيس في منابع الأيام
أهواك. . يا إيزيس
للحب. . والسلام

- ٥ -

ما أقسى أن يعشق إنسان.
في عصر مسحوق الوجدان
مخلوط الألوان
حيث الإنسان
ما بين الشاطر والمشطور
لا يعرف غير الحرب
لكن أحياناً يهفو. . للحب
كيف نحب. . كيف نحب
والكون حصار أبدي الأسوار
يخرج «تيفون» من جحر منهار
من أجل السلطة أو تحطيم العالم
فوق رؤوس البسطاء
كي يحكم فينا الديجور
كي يخنق فينا الأصرار
أو ينسى طعم إزيس
طعم النور
لكن الباقين على ظهر الدنيا.
ما زالوا يا إيزيس
في حلم لا يعرف لون اليأس
في لون إزيس
لون النور

- ٦ -

في صمت الليل
غنيت وحيداً للنيل
للقيمة مفتقده
كالقطرة منفرده
داستها أقدام الخيل
في عصر لا يدرك فيه بعد أو قبل
نامت كل قرانا يا إيزيس
ما عادت تحسب للزمن حساباً . .
لا تعقل
لكن الفلاح الخالد يا إيزيس
للأرض يعود
يولد طفل موعود
يبذر في الأرض بذور الحلم
في الأرض ـ الأم
لكن الناس بكف الزمن الحاضر
أشتات . . أشتات
كل يبدو في واد . .
أحياء، أموات
يطلق «تيفون» ريح الطغيان
كي تقلع نبتاً في بطن الأرض
نبت الفلاح الفالح في كل الأزمان

- ٧ -

الفكرة جاءت نشوى . . والأصداء
هي بعد . . نداء

عد للبيت. . عد للحب
أعداؤك عاشوا الآن
شر الأزمان
عد للحب. .
الفكرة عادت جنه
تخضوضر منها الأرض،
كل الأرض
وحنيناً لا يمهل نبض الشر.
لم ترم نبالك كي تقتل. .
لكن القتل يجب القتل

- ٨ -

قلبي مشطور
وحنيني في أفق مسحور
وأنا مأخوذ بالنور
ما أقسى أن يعشق إنسان
والعشق أمان
العشق يعانق سحر الألوان
ويغني في عمق الديجور
ليغرد فينا،
ليعود البلبل للبستان
لكن العشق سحابه
تحجب عنا الزيف
تنسينا أنا في غابه
أن الأنفاس الحرى في صمت الليل
أنفاس مرتابه
أن الكلمة سيف

يمزق هذا السور
ويغني للقلب الهائم في حب النور
أغنية شوق جذابه

- ٩ -

في الخيط الأزرق
ما بين الأسود والأبيض
رتلت تراتيل الغربه
وعبرت المدن المهجورة
لم تعرف طعم الشوق
انطفأت
يقبع في داخلها جنس آخر
من غير جذور
يحيا كي يأكل بعض فتات
أشتات،
أحياء أموات.
صليت أمام الكعبه
ناديت باسم الفقراء
أعماني الجوع
لكن الكهان وأهل العلم
طردوني إذ غنيت
والحب ربيع
قلبي مشطور
نصف للموت.. وآخر للحب
ما أقسى أن يعشق إنسان فكره
أو أن محبا يكره
والعالم مشطور مثلي،

الأول يهزم أو يمضي للنصر
ويعود فيهزم
والثاني مشدود في حبل الفكره
يقضي عمره
يطلق صلوات الإيمان
كي يهزم عصره
في حلم سلام عادل. .
للإنسان.
يحتمل المطحون عذاب الحب
قالت إيزيس بظهر الغيب:
- من أجل مسيرة حب خلاقه
تبقى الفكره عملاقه
والقلب المشطور توحد
الحرب سلام
والحب سلام

- ١٠ -

في صمت قمري مشتاق
رتلت تراتيل الأشواق
وعبرت بحوراً سوداء. .
وعبرت الكتب الصفراء
كي أعرف دربي وسط الأطراق
وحملت خطاي المكتئبة
ورفعت ستار الأحزان
قدمت القربان
أمسيت كبير الأحزان
والقلب المملوء جروحاً،

في حب الإنسان
قدمت القلب:
قربان الحب
ناديت بصوت مجروح
في عمق الريح:
- إيزيس.. يا إيزيس
يا شوقا أبدي الأشجان
كادت تطويني نيران البركان
وقرأت كتاب الموت
وعبرت بحار الليل
مزقت..
ظل الخيط الأزرق
في صمت مطبق
غنيت
وأنا مبهور بالنور
مبهور حين وصلت
صليت..

- ١١ -

عبر سطور الأبديه
أقر أقدام النور
من سفر «جروحي» أغنية
وأغني فجر «نهار» الإنسان
فجر الحرية
قد طال الليل
قد فدح القربان
هل تسمع مني إيزيس!

معشوقة كل الفقراء
وأنا أكره كل الشعراء
ولأن الشعر بكاء
في عصر لا يجدي فيه بكاء
غنيتك باسم الكلمة
أن تصبح مثل السيف
ضد الظلم وضد الزيف
لكن الكلمة هرمه
في عصر مبتور الأطراف
لا يعرف فيه الإنسان هويه
يشتاق ربيع الفقراء
أن يحطم هذا المسرح أن يبني حلم اللحظات
لحظات الشعر القمريه
أن يخرج من بطن الليل
أن يعبر كل «الأعراف»
«لنهار» إيزيس.

- ١٢ -

لو عادت إيزيس إلى الأرض
في رقة حب ورديه
في حزم البأس.

- ١٣ -

رتلت تراتيل النصر
غنيتك في فكر العصر
ورأيتك في روح الشعر
سميتك.. «مصر»

الكتاب الثاني

فَنّ كِتَابة القِصّة

مدخل

القصة عرض لفكرة مرت بخاطر الكاتب أو تسجيل صورة تأثرت بها مخيلته، أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره، أو كل أولئك مجتمعين، فأراد أن يعبر عنها بالكلام ليصل بها إلى أذهان القراء محاولاً أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه.

وللفن القصصي تقسيم من حيث القالب، وأنواعه من هذه الناحية ثلاثة على هذا الترتيب:

الأولى ـ الأقصوصة —Conte

الثانية ـ القصة — Nouvelle

الثالثة ـ الرواية —Roman

فأما الأقصوصة فهي قصة قصيرة تعالج جانباً من حياة، لا كل جوانب هذه الحياة، فالكاتب يقتصر على سرد حادثة، أو بضع حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته، على أن الموضوع مع قصره يجب أن يكون تاماً ناضجاً من وجهة التحليل والمعالجة، ولا يتهيأ هذا إلا ببراعة يمتاز بها الكاتب القصصي. إذ أن المجال أمامه ضيق محدود يتطلب التركيز الفني، وصفوة القول في هذه النقطة؛ أن الأقصوصة على أصولها المقررة يجب ألا تتناول موضوعاً مترامي الأطراف تستغرق الحياة فيه فترة طويلة من الزمن. ويتجنب الكاتب التفاصيل، ويحذف منها كل ما يمكن حذفه ويركز كل شيء فيها حول الفكرة التي يريد عرضها ويتجنب كل شيء قد يشغل ذهن القارئ عن الفكرة الأساسية للأقصوصة.

أما القصة فهي التي تتوسط بين الأقصوصة والرواية، وفيها يعالج الكاتب جوانب أرحب مما يعالج في الأولى، فلا بأس هنا أن يطول الزمن وتمتد الحوادث، ويتوالى تطورها في شيء من التشابك.

وأما الرواية؛ فيعالج فيها المؤلف موضوعاً كاملاً أو أكثر، زاخراً بحياة تامة أو أكثر. والرواية يمكن كاتبها من أن يكشف الستار عن حياة أبطاله ويجلو الحوادث مهما تستغرق من وقت.

وقد عرفت الأقصوصة كلون أدبي حديث في أواخر القرن التاسع عشر، وله خصائص ومميزات شكلية معينة على يد الكاتب الفرنسي موباسان Guy de Maupassant في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ولقد جاءت قصص موباسان غريبة على مشارب الناس فأنكروها في بادئ الأمر كقصص قصير، وما لبث الزمن أن وقف إلى جانب موباسان فيكتب أحد النقاد بعد موت موباسان بأعوام قلائل يقول:

«إن القصة القصيرة هي (موباسان) ـ و (موباسان) هو القصة القصيرة»(١)
وقد جاءت قصص موباسان متمتعة بسمات معينة تجعل منها لوناً متفرداً، فهي تعالج جانباً من حياة، وترى أن الحياة تتكون من لحظات منفصلة، وهذا هو الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة منذ موباسان إلى يومنا هذا. ولقد أضفى هذا الشكل على القصة القصيرة وأكده وأبرزه جميع من أتوا بعد موباسان من كبار كتاب القصة القصيرة أمثال أنطون تشيكوف Chekhov وإرنست همنجواي Heminguay(٢).

أما في الأدب العربي فقد عرفت الأقصوصة عن طريق الترجمة ابتداء، وذلك في القرن التاسع عشر، وقد بلغت الترجمة ذروتها في فترة ما بين الحربين لظهور المجلات الأدبية التي اهتمت بالأقصوصة مترجمة وموضوعة.

---

(١) انظر د. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة ص ١٠.
(٢) انظر نفس المرجع.

ودخلت الأقصوصة مرحلة جديدة على يد «محمد تيمور» الذي أحس أن المقدرة على خلق هذا الأدب ـ كما يقول الأستاذ يحيى حقي ـ كانت محل شك وتهيب، لا يثق الناس كثيراً أن القصة البلدية ـ كالبضائع البلدية ـ تقوى على منافسة الوارد الأجنبي لافتقارها إلى الجودة وحسن الذوق، وقد يقولون إن المواد الأولية للقصة كما يفهمها الغرب، غير متوفرة في مجتمع شرقي متمسك بتقاليده، فكان عمل محمد تيمور إثباته أن المجتمع المصري في المدن والريف قادر وحده أن يمد الكاتب المصري بقصص فني بالمعنى المفهوم لدى الغرب من حيث الشكل والموضوع بل أثبت أن كل ما يخالف هذا الأدب هو نشاز وزيف وتدليس. إن كل من جاء بعد محمد تيمور مدين له بهدمه لهذه الشكوك وإزاحتها عن سبيله(١).

وتلقف محمود تيمور الراية من يد أخيه، وسار على نهجه فكتب أول الأمر قصصاً قصيرة هي مجرد لوحات تسجل إحدى مفارقات الحياة أو وصف شخصية عجيبة أو ضبطها في موقف فكاهي(٢)، وله عدة مجموعات قصصية منها «الوثبة الأولى» و «مكتوب على الجبين» و «شفاه غليظة» و «عطر ودخان» ومن كتّاب القصة القصيرة «المازني» صاحب «في الطريق» و «صندوق الدنيا» والمازني كاتب ساخر يعنى بالتحليل النفسي لشخصياته.

وممن أسهموا في الوصول بالقصة القصيرة إلى النضج الفني محمود طاهر لاشين، فبعد أن كانت القصة القصيرة لوحات سريعة على يد محمد تيمور أو لوحات أكثر ثباتاً ونطقاً على يد محمور تيمور، إذا هي بين يديه تصبح عملاً فنياً متكامل العناصر، حسن الاتزان متضمنة لهذا الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجه، لا يتوفر إلا لمن شرب من منهل الغرب، ولذلك فإن بعض قصصه تقبل المقارنة بينها وبين كثير من روائع القصص القصيرة في الآداب الأروربية(٣).

---

(١) يحيى حقي: فجر القصة المصرية ص ٦٠.
(٢) انظر المرجع السابق ص ٦٩.
(٣) نفس المرجع ص ٨٤.

ولمحمود طاهر لاشين عدة مجموعات قصصية منها «سخرية الناي» و «يحكى أن».

وميدان القصة القصيرة لا يزال يحفل بعشرات من كتاب القصة القصيرة المعاصرين في مصر وغيرها من أقطار العالم العربي، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر؛ يحيى حقي، ومحمود البدوي، ويوسف إدريس، وعبد الله الطوخي، وفاروق منيب، ومحمد أبو المعاطي أبو النجا وغيرهم.

وعلى أيدي هؤلاء مجتمعين استكملت القصة العربية القصيرة عناصرها الفنية، وأخذت شكلها المميز كلون أدبي له سماته وخصائصه.

* * *

وأما الرواية كما نعرفها اليوم فقد مرت في أطوار عدة وتنوعت تنوعاً كثيراً، فبعد أن كانت قديماً تشتمل على حوادث خارقة للعادة مثل الذي نطالعه في قصص ألف ليلة وليلة، انتقلت في القرن الثامن عشر إلى تأليف يراد به تصوير المجتمع في شيء كثير من الأمانة والدقة، وهذا النوع من التأليف هو الذي يطلق عليه إسم المذهب الواقعي، أي الذي يصف الواقع Realism وليس معنى المذهب الواقعي تصوير الرذائل وحدها، كما يتوهمه بعض الناس فإن للنفس البشرية والمجتمع الإنساني نواحي حسنة وأخرى سيئة. والأديب الواقعي يصور لنا المجتمع بمزاياه وعيوبه، ومحاسنه ومساويه، كما هي في نظر الكاتب[١].

وقد قام المذهب الواقعي ثم الطبيعي على أنقاض المذهب الرومانتيكي، فقربت القصص من الواقع قربا لا مزيد وراءه. وأصبح الكاتب يتتبع في قصته الواقع على حسب منهج في البحث منظم استقصائي، يجمع فيه معارفه بإطلاعه على وقائع الحياة اليومية الفردية والاجتماعية. ويرتب هذه الوقائع لتكون مجالاً يحرك فيه شخصياته، يؤثرون في الأحداث ويتأثرون بها،

---

(١) التوجيه الأدبي ص ٢١.

حتى ينتهوا إلى نتيجة مأخوذة عن أحداث الواقع نفسها؛ على أن يختفي المؤلف وراء العالم الواقعي الذي يصوره تصويراً موضوعياً، ويكتفي بتحليل شخصياته، وشرح دوافع سلوكهم شرحاً مقنعاً على حسب العوامل النفسية في موقف معين، أي لأشخاص واقعيين من الطبقة الوسطى أو طبقة العمال، للوقوف على خبايا النفس في ضوء الأحداث الاجتماعية[1] «وتنحصر العملية الفنية في أخذ الوقائع من الطبيعة، ودراسة وظيفة هذه الوقائع والتأثير فيها بتغير الحالات والبيئات، دون الابتعاد من قوانين الطبيعة، وبذلك تتحقق معرفة الإنسان معرفة علمية في عمله الفردي والاجتماعي[2]» وذلك دون أن يظهر المؤلف في قصته، فلا يضحك ولا يبكي مع شخصياته، ولا يحكم على أعمالهم، ولا يستخلص بنفسه نتائج اجتماعية أو مغزًى خلقياً لقصته. وعلى القارئ وحده أن يفهم ويستنتج ما يشاء[3].

ولم تقتصر القصة الواقعية والطبيعية على الوقوف عند حدود الوقائع الطبيعية وتحاشى الأحداث العجيبة وغير المألوفة. بل أضافت إلى اهتمامها بالطبقات الدنيا والوسطى خاصة أخرى هي كشف جوانب السوء والشر في النفس الإنسانية. فصورت المجتمعات والنفوس المترفة فريسة للفساد وللغرائز الحيوانية التي تنمو في ظل المجتمعات المهددة بتغير في نظمها، انتظاراً لما يعوزها من إصلاح تستقرُّ به أوضاعها. ويُعدّ «بلزاك» Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠ م) رائد الكتاب في تصوير الواقع على نحو ما ذكرنا، فقد صور في مجموعته التي أطلق عليها «المهزلة الإنسانية» La Comédie Humaine تاريخ المجتمع الفرنسي كله، ويقول «إنجلز»: «تعلمت منه، حتى فيما يخص دقائق المسائل الاقتصادية... أكثر مما تعلمتُ من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين، والإخصائيين المهنيين جميعاً في عصره»[4].

---

(١) المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٥٨٧.
(٢) العبارة لإميل زولا، انظر المرجع السابق.
(٣) المرجع السابق.
(٤) المدخل في النقد الأدبي الحديث.

إن تحليلات ذلك الكاتب القاص خير مصداق على سلامة المذهب الواقعي في الأدب ـ كما يقول الأستاذ جون فريفيل ـ ولم يعد بلزاك يحلل المشاعر في ذاتها، أو يحللها وهي على حالتها المجردة، ولكنه حرص على ربطها بالأحوال الاقتصادية، وأخذ يصور لنا الحياة الإنسانية من جانبها الجدّي القاسي المتولد من ألاعيب المصالح المادية المتضاربة. بدأ يضع الفرد في موضعه الاجتماعي، ويدرس مشاغله.

وتتفق آراء بلزاك، في طريقة إلمامه بالحقيقة ثم أدائها، مع آراء إنجلز وقد جاء في المقدمة التي كتبها لقصته «المهزلة الإنسانية» ما يأتي:

«ليست شخوص القصة هي التي تتضح وحدها بحسن اختيار النماذج الموفقة، ولكن أحداثها تحتاج إلى ذلك أيضاً فهناك مواقف ومظاهر نموذجية معينة تتكشف لنا في مختلف نواحي الحياة. وكان من بين الأمور الدقيقة التي حرصت على البحث عنها هي مثل تلك المواقف والمظاهر».

وقد عرف إنجلز الواقعية كذلك بجنوحها إلى البحث عن النماذج، وقال في ذلك:

«المفروض في الواقعية، حسبما أرى، أنها تصدق في إبراز الصفات النموذجية المتولدة من ظروف نموذجية، علاوة على تحري الدقة في ذكر التفاصيل، تأمل بلزاك الحياة وهو يحاول الوصول إلى نماذج شخوصه ومهنهم وطبقاتهم ثم خلقها من جديد. وكأن الذي كتبه كان من إملاء عصره. فهو لم يرخ العنان لأي مطمع إلا مطمعه في أن يكون «سكرتيراً» أميناً للمجتمع الفرنسي. ولم يحل أي حائل بين عينه اليقظة وبين العالم المنظور، ولم يشغله أي شاغل عن تلك المهمة التي تاق إلى الاضطلاع بها، ولم يجعل لذوقه ومعتقداته الذاتية أي وزن... فأي تعريف للواقعية الموضوعية أوفق من صرخته هذه: «ليس من خطأ المؤلف أن تتحدث الأشياء عن نفسها، وأن يكون حديثها مجلجلاً على هذا النحو»[1].

(١) جون فريفيل: الأدب والفن في ضوء الواقعية ص ١٣٦ وما بعدها.

وفي الأدب العربي لم يكن للقصة قبل العصر الحديث شأن يذكر، بل كان لها مفهوم خاص لم ينهض بها، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية[1] وكان هذا المفهوم يدور حول أسلوب «المقامة» فأنشأ الكثيرون مقامات يحاكون فيها مقامات الحريري والهمذاني، والمقامة قصة خيالية ينقصها مقومات القصة الحديثة، يرويها راو عن بطل يقوم بالمخاطرات، وهو دائماً أديب يبهر الناس بفصيح عبارته وحاضر بديهته، ثم صارت ميداناً للمماحكات اللفظية والألغاز اللغوية، أما القصة بمعناها الحديث، فمما لا شك فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصي بفضل تأثرنا بالآداب الغربية في العصر الحديث، ولكننا سرنا في هذا التأريخ في مراحل عدة:

فقد كانت المرحلة الأولى هي مرحلة الترجمة من الأدب الغربي، وكانت المحاولة الأولى للرائد المصري رفاعة رافع الطنطاوي بترجمته لقصة (مغامرات تليماك) وذلك أثناء نفيه بالسودان في سنة ١٨٤٨. ثم جاء محمد عثمان جلال صاحب مجلة (نزهة الأفكار) وقام بترجمة قصة (بول وفرجيني) غير أنه عبث عبثاً كبيراً بهذا العنوان، وجعله (الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة).

وهذا هو أديب إسحق صاحب جريدتي (مصر والتجارة) يترجم إلى العربية رواية (أندروماك) ورواية (شارلمان) وروايات أخرى.

وقد نال هذه القصص عبث أفقدها روح الأصل. وما أن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى نشطت حركة الترجمة القصصية، وقد نضج الوعي الأدبي، وأصبح الجمهور يطلب الترجمة الصحيحة، وقد تحرّى المترجمون في هذه الفترة، الدقة والاختيار والارتفاع بالترجمة إلى المستوى الأدبي، ونذكر من هؤلاء الدكتور طه حسين، والدكتور محمد عوض محمد، وابراهيم عبد القادر المازني، ومحمد بدران، ومن إليهم من المعاصرين.

وفي المرحلة الثانية من ميلاد الأدب القصصي عندنا، ظهرت القصة

(١) انظر المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٥٩٦ وما بعدها.

التاريخية، وكان من روادها «جورجي زيدان» (١٨٦١ - ١٩١٤) ومنهجه متأثر بمنهج (ولدَسكوت) أب القصة التاريخية الرومانتيكية في أوروبا[١].

وقد كتب جورجي زيدان ثماني عشرة قصة مستمدة من التاريخ العربي الإسلامي قبل الحرب الأولى.

ثم تأثرنا بالقصص التاريخي الرومانتيكي في نزعته العاطفية القومية والوطنية، ويمثل هذا الاتجاه الأستاذ محمد فريد أبو حديد في قصصه، مثل قصة «زنوبيا» وقصة «المهلهل» والأستاذ محمد عوض محمد في قصة «سنوحي»[٢]. ولقد خطا الأستاذ محمد فريد أبو حديد بالفن القصصي خطوة واسعة، وجعل للفكرة القصصية معنى إنسانياً عاماً، كما ارتفع بأسلوب القصة التاريخية وأعطاها سمة فنية.

وتبدأ المرحلة الثالثة بظهور قصة (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل، وتعتبر هذه القصة بداية للقصة المصرية الحديثة، ومكانة قصة زينب لا ترجع فحسب إلى أنها أول القصص في أدبنا الحديث، بل أنها لا تزال إلى اليوم - كما يقول الأستاذ يحيى حقي - أفضل القصص في وصف الريف وصفاً مستوعباً شاملاً، وإنها لمفخرة لهذا الشاب هيكل الذي كان يحرث أرضاً بكراً أن ينبت لنا كل أزهارها، يكاد لا يترك لخلفه جديداً.

قارن قصة زينب بالقصص التي خصصها أدباؤنا المعاصرون لوصف الريف، فستجد أنهم ساروا في ركابه، وهذا شيء محزن. إن قصة زينب تجعلك تعيش معها في الريف وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه، وتخالط عن قرب أهل القرية جميعاً، المالك الثري بين أولاده، خروجه للنزهة ليلاً مع نساء أسرته، ترقبه لمجيء الصحف وعكوفه عليها، العامل التملي والأجري ومتاعب قبض مرتباتهم من كاتب الدائرة، ومعيشتهم في الدور والحقول، وحياة نسائهم وأولادهم، ومشاهد الزرع والسهر بجانب الساقية،

---

(١) لهذا انظر الأدب المقارن للدكتور غنيمي هلال ص ٢٠٦ - ٢٠٨.

(٢) انظر المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦١٢.

وحفلات الزواج وحلقات الذكر، وأنواع اللعب والخروج للحج أو التجنيد، والسفر إلى السودان، وهم الفلاح الذي أبهظه ما استدان من مال، وكدحه الدائب من أجل التحرر من ربقة هذا الدين وعاره، وارتباط حياة القرية كلها بما تنبت الأرض، وبخاصة محصول القطن، ولكن هذا الوصف مجلل كله بنغمة شاعرية، تضفي على الواقع كثيراً من الجمال والخيال، وتوحي إليك أن أهل القرية قانعون بحالهم، وأن جمال القرية هو في هذه القناعة، وتحس أن المؤلف يخشى تصدع هذا الجمال كله إذا تخلى الفلاح عن قناعته[1]. وهكذا كانت أول قصة مصرية قصة اجتماعية تصوّر ريفنا المصري بعاداته وتقاليده وصفاً مستوعباً شاملاً إلى جانب كونها قصة طويلة تعالج مشكلات المجتمع المصري الريفي.

وأخيراً بدأت القصة العربية كما يقول الدكتور غنيمي هلال - تتأثر بالاتجاهات الفلسفية والواقعية في معالجة الحقائق الكبرى أو المشكلات الاجتماعية ونقتصر هنا على التمثيل بقصة: «أنا الشعب» لمحمد فريد أبي حديد، وقصة الأستاذ توفيق الحكيم: «عودة الروح» وقصة: «الأرض» للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي. وكذا قصص الأستاذ نجيب محفوظ[2]. وقد عني فيها بالتصوير الاجتماعي الفني للبيئات الشعبية في القاهرة بين جيلي (١٩١٩ - ١٩٥٢).

---

(١) يحيى حقي: فجر القصة المصرية ص ٤٧.

(٢) المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦١٢.

عناصر القصة

تتألف القصة بمعناها العام من ثلاثة عناصر رئيسية هي الموضوع والشخصيات والحوار، وهذا العنصر الثالث ليس من المقومات المحتومة دائماً، ولكنه لازم في أغلب الأحيان فتبدأ القصة بالتمهيد للفكرة ثم تتطرق إلى ظهور العقدة، ثم تتوصل إلى حل لهذه العقدة أو ما يشبه الحل، وهذا هو الهيكل المألوف في بناء القصة على وجه عام.

١
الحكاية

وتعتبر الحكاية أهم عناصر القصة، يرجع ذلك إلى قدم الحكاية قدم الإنسان، والحكاية وهي سلسلة وقائع حقيقية أو خيالية لا يلتزم فيها الحاكي قواعد الفن الدقيقة، ولكنه يرتب الوقائع ترتيباً زمنياً طبيعياً. وهذه الأحداث المرتبة تدور «حول موضوع عام، هو التجربة الإنسانية»[١].

وتفترق التجربة الإنسانية عن التجربة الشعرية في أنها موضوعية اجتماعية بطبيعتها، على حين تظل التجربة الشعرية ذاتية في جوهرها. فالقاص قد يذكر آراءه ويصف مشاعره في تجربة عاناها؛ ولكنه لا يصفها وصفاً مباشراً كالشاعر، بل يخلقها خلقاً موضوعياً في عالم خاص، فتكتسب به حينئذ طابع التبرير والإقناع[٢].

وهذه التجربة الإنسانية هي التي تعطي للقصة معنى، فالقصاص ـ ككل فنان آخر مصور للحياة في مختلف ألوانها، ويترجم عما يدور في رأسه، وما يجيش في صدره من معان ومشاعر فهو إذا كتب فإنما يكتب لتصوير هذه المعاني وإيضاح هذه المشاعر.

---

(١) المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦١٢، ص ٧٣ ـ ٨٥.
(٢) نفس المرجع ص ٦١٣، ص ٤٣٤ ـ ٤٤١، ٥٥٩ ـ ٥٦٠.

وإذا كانت القصة صورة للحياة الإنسانية، فإن قيمتها «تقاس بكمية ودرجة الحياة التي تعرضها، ومرد ذلك كله إلى الإمتاع، فمتى كانت القصة ممتعة كانت مقبولة وإلا ضاعت قيمتها وإن عالجت تجارب خطيرة وحوادث هامة فعلى القاص أن يختار عناصره جامعة بين خاصتين:

الأولى: أن تكون من الحقائق القوية ذات الأثر البعيد في سير الحياة الإنسانية.

والثانية: أن تبعث عواطف عامة قوية يشترك فيها الأفراد جميعاً»[1]. فالإنسان في كل مكان يحيا ويعمل ويكافح ويحلم ويحب ويكره، قد يمر بتجربة الحب بلا أمل أو يفكر في الموت أو يركن إلى الوحدة، قد ينتابه الخوف، وقد يتسلط عليه مركب نقص، وقد يشغل نفسه بالتفكير العميق في حقيقة الزمن ومعنى الكمال وموضوع المصير، هذه الانفعالات والأحاسيس قد لازمت الإنسان منذ خرج من مملكة الحيوان.. ولكن السؤال المهم هو: ما هي العلاقة المتبادلة بين القاص وبين هذا الفكر الإنساني؟.

ويصح أن نشير في هذا الصدد، إلى أن العلاقة المتبادلة بين القاص، وبين هذا الفكر الإنساني، يجب أن تكون مبنية على الصدق. وصدق الكاتب هنا لا يقتضي أن يكون قد عانى التجربة بنفسه، «بل يكفي أن يلحظها ويؤمن بها. ولا بد له في القصة من أن يدرسها في واقع الحياة، ويستقصي في ملحوظاته ما استطاع، حتى يتيسر له الكشف عن جوانبها، وتصويرها تصويراً فنياً صادقاً. وليس له في ذلك أن يتجاوز بحال خبرته، أو يصور ما لم يحط به خبراً، إذ لن يتيسر له آنذاك تبرير الأحداث والحالات النفسية والقضايا الاجتماعية تبريراً موضوعياً بوقائع الحياة وحقائقها»[2].

بعث أنطون تشيكوف إلى أخيه اسكندر الكاتب الناشىء خطاباً يقول فيه إنه ينبغي على الكاتب ألا يصف عواطف لم يشعر بها هو نفسه..

---

(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ص ٣٣٦.

(٢) المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦١٣.

ويعلق سومرست موم على ذلك بأنه؛ ليس من الضروري بالطبع أن يقترف الإنسان جريمة قتل لكي يصف بطريقة مقنعة المشاعر التي تعتمل في نفس القاتل عند ارتكاب جريمته..

ونحب أن نشير في هذا الصدد إلى أنه من الخطأ الكبير أن نتصور أن الصدق معناه حكاية الواقع كما هو، وإلا لما كانت هنالك ضرورة للقصة إذا كنت تحكي الواقع كما هو، والنقد الحديث، يوضح أن كل كاتب يخلق لنفسه نموذجاً خاصاً للعالم، وهذا النموذج كما قلنا لا ينبغي أن يكون مشابهاً تماماً للأصل لأنه إذا ما انطبقت الصورة على الأصل فإننا سنكتفي بالأصل؛ وفي الوقت نفسه إذا كانت الصورة بعيدة كل البعد عن الأصل فإنها تؤدي إلى تشويه الواقع. وفي كلتا الحالتين نجد أن النموذجين لا يقدمان شيئاً جديداً، وبالتالي لا يعكسان عملياً أي تأثير على السلوك الانفعالي للإنسان(١).

فهذا الصدق ليس مرده وقوع حوادثه التي ساقها كما هي، ولكن مرجعه إلى سياقها على طريقته المقنعة واقعياً وفنياً(٢).

٢
استكشاف المادة القصصية

ونقصد بالمادة القصصية موضوع الحكاية في القصة، وهذه المادة مستمدة من الواقع الذي هو ملء مسموع القصاص ومشهوده، وما هو في نطاق الجو المحلي الذي يعيش فيه، وقد تكون هذه المادة مستخرجة من صميم النفس البشرية الثابتة بميولها، الخالدة بغرائزها.

ونتناول في هذا الفصل خصائص استكشاف المادة القصصية، ونحن معتقدون أنه «لا وجود لموضوعات نبيلة وأخرى غير نبيلة، ومردُّ الأمر في ذلك إلى الحياة ومطالبها. وجميع القصص الحديثة تدور على «معرفة الإنسان» في

---

(١) انظر المقدمة الثانية من المدخل «الأديب الملتزم».
(٢) المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦١٣، ٦١٥.

نفسه، وفي صلته بمجتمعه وأسرته»[١].

والقدرة على استكشاف المادة القصصية تستلزم أن يكـون لدى القـاص ذخيرة من المعرفة بالناس وبسلوكهم، وملاحـظة قويـة بما يحيط بـه وبكل مـا حوله، ثم خيال حيّ وتفكير قوي، والملاحظة القوية تقتضي توفر موهبة التأمل والمـلاحظة ورصـد الحركـة الدقيقـة الموحيـة، في نطاق الـوجـود الخـارجي والداخلي للإنسان.

ومهمة القصاص، كما يوضحها الأستاذ ستيفن سبندر، في هذا الصـدد عكس مهمـة الشاعـر، إذ هو بـدل أن يستخدم خبـرات قليلة منعزلـة كـوسيلة يستطيع أن يصل بها إلى التعبيـر عن خبرتـه الداخليـة الخاصـة به، يستكشف في كل ما يراه أهمية ومغزى، وإن استطعنـا أن نتصور مخيلة بشـرية معـاصرة تنتمي إلى كل واحد فنياً وتمثلنا جميعاً، لقلنا إن مهمة هذه المخيلة أن تحيـل كل بناء وكـل عمل وكـل مبدأ أسـاسي أو اقتصادي وكـل عاطفـة إنسانيـة إلى صورة يمكن نسبتها في سهولة إلى جميع الصور الأخرى.

وقد أدرك بلزاك أيضاً أن الرواية تسعى إلى ما هو أكثر من تصوير الواقع، فقال «قد يستطيع الكاتب إذا كان لا يرمي إلى أكثر من التصوير أن يكون ناجحاً في رسمه لأنواع الناس أو قصصه لحوادث الحياة أو تصنيفه للمهن أو تسجيله لظواهر الخير والشر ـ ولكن ـ لأن استحق الإطراء الذي يطمع فيه كل فنان ألا يجدر بي أيضاً أن أنقب عن الأسباب والعلل في هذه الآثـار الاجتماعيـة وأن أكشف عن الحقـائق التي تنـطوي عليهـا هـذه المجمـوعـات من الأشخـاص والعواطف والحوادث. وبعد أن أكون قد بحثت عن ـ ولا أقول وجدت ـ هذه القـوى المحركـة ألا يجدر بي أن أفكـر في المبـادئ الأولى وأن أتبين مـدى اقتراب هذه الجماعات البشرية مني أو بعدها عن قانون الحقيقة والجمال الخالد الأبدي»[٢].

---

(١) المرجع السابق.

(٢) انـظر مقالاً بعنـوان «الشعر والـرواية» لستيفن سبنـدر ـ بكتاب دراسـات في الأدب الانجليـزي للدكتور رشاد رشدي.

والمادة القصصية، لا شأن لها بالتجربة الواقعية الحقيقية ولا بالتجربة الخيالية، إذ أن اختيار المادة القصصية من الواقع أو من الخيال، أمر لا يكفي لكي تكون القصة واقعية كما سبق القول، لأن الواقعية هي الصورة التي في ذهن الكاتب عن الواقع، ولذلك فإن طريقة المعالجة للقصة هي التي تجعل القصة واقعية أو غير واقعية[1].

ومصادر المادة القصصية يمكن استقراؤها من التراث القصصي العالمي، وإن كان هذا الاستقراء يقتضي دراسة تخصص لهذا الموضوع، ويمكن أن يقوم الطالب بنفسه، وبقراءاته بشيء من هذا الاستقراء. ومع ذلك فإن هناك مصادر للمادة القصصية، يمكن أن نستعرضها هنا لتفي بالغرض التعليمي من هذا الكتاب[2].

ولا يختلف المعلمون والنقاد على أن الكاتب الناشيء يجب أن يكتب عن الأمور التي يعرفها ويلمُّ بها إلماماً حسناً. إن الشيء المعقول هو أن يخرج الإنسان من المعروف الذي لا يجهله أحد إلى المجهول الذي لا يعرفه أحد،

---

(١) لا يعتبر الخيال هروباً من الواقع فبه ندرك ما خلف ظاهر هذا الواقع من حقائق ودوافع وحوافز وأكثر من ذلك يمكن القول بأن الخيال هو أهم ملكة من ملكات النفس للاكتشافات العلمية ذاتها لأن قوانين الطبيعة إنما يكتشفها العلماء بفضل الفروض التي يتخيلونها لتفسير ظواهر الطبيعة ثم يختبرون تلك الفروض لتبين مدى قدرتها على تفسير ظواهر الطبيعة والحياة المختلفة. والفرض الذي يصدق بهذا التفسير هو الذي يتحول إلى قانون من قوانين الطبيعة والحياة. . وكذلك الأمر في فهمنا لواقع الحياة ومظاهرها فنحن عندما نشاهد مثلاً سلوكاً شاذاً في الحياة نتصور بالخيال تفسيراً لهذا السلوك الشاذ ثم نختبر هذا التفسير ونتحقق منه لنقبله أو نتصور تفسيراً آخر وهكذا يلعب الخيال دوراً كبيراً في فهم الحقائق والدوافع والحوافز التي تكمن خلف مظاهر الحياة وسلوك الإنسان. . ولذلك يرتبط تطور الحياة في كل تجربة بشرية نتخذها موضوعاً لعمل أدبي أو فني مهما كان مصدر تلك التجربة، وكل ذلك فضلاً عن أن الحياة في ماضيها أو حاضرها أو الأساطير النابعة منها لا تعطي الأديب عادة التجربة الإنسانية المتكاملة ليصوغها في قالب فني ولذلك فهو مضطر إلى أن يتخيل أو يتصوّر ما يكمّل تلك التجربة ويجعلها صالحة للصقل في قالب فني.

(٢) رجعنا فيما يلي من هذا الفصل إلى كتاب فن كتابة المسرحية تأليف: روجر م. بسفيلد (الابن) الفصل السادس. ترجمة الأستاذ دريني خشبة. وكذلك إلى مقال للدكتور محمد مندور بمجلة الرسالة الجديدة.

وأنه قبل أن يستطيع الخروج في مهارة وذكاء يجب عليه أولا أن يتغذى على ما هو عادي ومألوف، أكثر مما يتغذى على ما هو غير عادي ولا مألوف.

وقد وضع چون جولسورذي هذه المشكلة على مستوى أعلى حيث قال: «إن الفن لا يكون فناً إلا إذا كان مصنوعاً مما أحسه الفنان ورآه، لا مما قيل له إنه يجب أن يحس به ويراه» وهذا الكاتب يقول كذلك: «إن الكاتب المبدع إنما يشكل للعالم من مادة حياته نفسها شيئاً لطيفاً، وذلك في الصورة التي تروقه، متبعاً في هذا التشكيل مزاجه وفطرته هو بالذات».

وقد قال أحد الرواة: «إن مذهبي الأدبي هو أن أسأل نفسي: هل أنا مخلص في تصوير الأشياء كما أراها ووصف الحوادث كما تتراءى لي؟ وقد سألني كثيرون من الناشئين لأدلهم على قانون أو قاعدة تعينهم في فن الكتابة، فأجبتهم بما يلي: أكتب عن الأشياء التي تعرفها أكثر من سواها، والتي تحرص عليها دون غيرها، أكتب دون أن تعني بتأثيرها في القراء كيف يكون، كن صادقاً أولاً، فإن هذا التأثير يتوافر من نفسه، هذا القانون الأساسي ينطبق على كل شيء أعالجه، لا في الإنشاء فقط بل فيما أدرس من الأصول الأدبية، والمثال الوحيد هو الحياة، والمقياس الفذ هو الصواب»[1].

١ - التجارب الشخصية:

ويذكر الدكتور مندور أن هذا النوع من التجارب هو الذي يطغى عادة على نفوس الشبان لأن سن الشباب هو سن الاعتداد بالنفس والمبالغة في هذا الاعتداد حتى ليخيل لكل يافع أنه محور الوجود وأن ما يصادفه من أحداث الحياة وتجاربها هو أثمن ما في الحياة وأعظمه خطراً وأكثره طلاوة. ولا بد أن تطغى موضوعات الحب والغرام على الشبان في مرحلة فوراتهم النفسية، وذلك مع باقي هذه الأحداث والتجاوب من ابتذال وتكرار يفقد القصص كل أصالة وجدة، وتشويق ومن الواجب أن نبصر الطلاب بهذه الحقيقة حتى يفطنوا إلى أن

(١) انظر أصول النقد الأدبي ص ٣٤٠.

الموضوع المبتذل المكرر لا يمكن أن يتمخض عن قصة أصيلة مثيرة ذات جدوى. وخير نصيحة تبذل لهم هي أن يدركوا أن فن القصة كلما كان بعيداً عن ذواتهم وعن أحداث حياتهم العاطفية المبتذلة المكررة كان ذلك أجدر بما يبذلون من جهد وما يحاولون من إنتاج فكل فن اختيار ولا ينبغي أن يقع الاختيار على المبتذل الدارج من التجارب الفردية وخصوصاً في تلك السن المبكرة التي يضيق فيها نطاق التجربة.

ومع ذلك فقد تكون لدى بعض الطلبة تجارب شخصية أو عائلية نادرة المثال يمكن أن تصلح موضوعاً لمأساة أو مهزلة، وإن يكن من الواجب أن ننصح الطلبة ـ حتى في حالة وقوعهم على مثل تلك التجارب الفريدة غير المبتذلة ـ بأن يبعدوا عن ذواتهم حتى لا تنساب عواطفهم من خلالها فتطغى على القصة كلها وتصبح كخواطر يافعين أو طرطشة عاطفية مملة.

وإذن فالنصيحة الأولى التي يجب أن نقدمها للطالب هي أن نفهمه أن القصة يجب أن تكون موضوعية لا ذاتية وبذلك نحرر الطالب من طغيان عاطفته وتمكنه من السيطرة على موضوعه وإخضاعه لأصول الفن القصصي حتى ولو كان هذا الموضوع يمت إلى ذاته أو إلى أسرته بصلة وثيقة، ونحن بذلك لا نقدم إليه أصلاً هاماً من أصول الفن القصصي فحسب، بل ونقدم له أيضاً أصلاً راسخاً من أصول السلوك الفردي والجماعي وهو السيطرة على النفس وعدم الابتذال والاستحياء من عرضها عارية مبتذلة على الناس وبخاصة في فن نثري يختلف في تقاليده اختلافاً كبيراً عن الشعر الذي يتسع للمشاعر الفردية والعواطف الملتهبة[1].

وربما كان من الحكمة أن يكب جميع الكتاب الطامحين على دراسة الطبيعة البشرية لأن الخيال مع فقدان المعرفة بالسلوك الإنساني أو الإلمام باستجابات النفس الانفعالية لا قيمة له مطلقاً، وفكرة المادة القصصية قد تأتي مما في العقل الباطن المضطرب من مادة تناوبها العقلان الباطن والواعي يوماً ما.

---

(١) الدكتور محمد مندور نفس المرجع.

وهذا «موس هارت» يعبر عن ذلك بقوله:

«تمر بالإنسان أوقات يشعر فيها بالجفاف والفراغ.. أوقات لا يكون فيها نبض أو تفكير.. ثم يأتي الوحي فجأة.. يأتي والإنسان جالس في حان، أو قاعد يتناول فطوره.. يأتي في صورة الفكرة الجرثومية.. بالبادرة النووية.. نقطة البدء التي يقفز منها الكاتب..». والآن، لا عليك إلا أن تقارن بين هذا الذي يقوله هارت والتفسير الذي أدلى به ڤان دورتن عن تلك الفكرة التي يهفو إليها الكاتب ليؤلف منها قصته.. الفكرة التي تحتاج إليها لكي تكتب.. من أين تجيء وكيف تجيء». ترى كيف تخطر بالبال حينما تخطر؟ هذه هي المعضلة ومناط الصعوبة؟ بل هذا سؤال يستحيل الإجابة عنه أحياناً. انها لا تأتي بالبحث عنها.. ومهما تبذل من البحث والتحري والتدقيق والاستقصاء فلن تحصل على تلك الفكرة التي تصنع منها نسيج قصتك.. بل لن تحصل على أية فكرة تستحق أن تكتب عنها شيئاً. إن الفكرة تخطر ببالك، وإنك قد لا تفطن دائماً إلى الوقت الذي خطرت به فيه، إلاّ أن لحظة الحمل قد وقعت، وقد بدأت عملية التخمر في مكان ما في خلايا كيانك الخلاقة المبدعة وأنت في كثير من الأحيان بعد ذلك تنظر فيما فات لترى ماذا بدأها.. وفي بعض الأحيان تستطيع أن تتذكر هذا، وفي بعض الأحيان لا تستطيع»[1].

والتجارب الشخصية مصدر ثر للمادة القصصية، إذا روعي في انتقائها ألا تكون مبتذلة وأن تعرض بموضوعية تامة، ولقد كان الكاتب الإنجليزي شارلز ديكنز يقول حينما بلغ سن الستين: إني دائماً أتغذى وأغذي قصصي ومؤلفاتي «بذكريات الطفولة والصبا».

نتنقل الآن إلى مصدر آخر من مصادر المادة القصصية، ونعني به:

٢ ـ التجارب الاجتماعية:

ونقصد بها تلك التي يستمدها الكاتب من محيطه الاجتماعي إما بطريق

---

(١) فن الكاتب المسرحي ص ١٤٢.

مباشر أي طريق الملاحظة الشخصية في الريف والمدن وعن حياة أصحاب الحرف المختلفة بل والحياة المدرسية[١].

وحياة الناس في بلادنا مورد غزير لا ينضب من منابع الأدب والفن.. الناس في الريف والحضر والمناطق الصحراوية وعلى شواطىء البحر وفي منطقة البحيرات الشمالية وفي الصعيد وفي الأماكن التي تمثل التجمعات النامية كمنطقة السد العالي والوادي الجديد ومديرية التحرير.

وعلى الكتّاب والفنانين الذين يبحثون عن جوهر بلادنا وروح شعبنا الحقة أن يعيشوا بين الجماهير وأن يهبوا لها أنفسها دون شرط ولا توقع جزاء يجب أن يعيشوا طويلاً بينهم عند هذا النبع الذي لا يجف ماؤه. ليبحثوا ويحللوا ويراقبوا الشخصيات المتعددة والمجاميع المتنوعة، والأشكال الفعالة المختلفة للحياة والصراع. إذ ذاك يجمعون بين الدراسة والخلق[٢].

وهذه التجارب تحتاج إلى قوة ملاحظة كبيرة ثم إلى ذاكرة قوية تخترق هذه الملاحظات ونحن في أشد الحاجة إلى تنمية قوة الملاحظة عند الشبان ـ كما يقول الدكتور مندور ـ وذلك لما هو معلوم من أننا نحتاج إلى كثير من الفلسفة لكي نلاحظ ما نراه كل يوم فالإلف يفقدنا قوة الملاحظة. ولقد يبدو الشيء لنا قبيحاً عندما نراه لأول مرة، ولكننا إذا ألفناه لا نلبث أن نفقد القدرة على ملاحظة ما فيه من قبح ولهذا تعتبر الرحلات بل والسياحة ورؤية ما لم نألفه من العوامل الهامة في ذكاء قوة الملاحظة عندنا، ومن الممكن تنمية هذه الملكة عند الطلبة بتعويدهم على وصف وتدوين تفاصيل ما يشاهدون في كل رحلة يقومون بها، وبذلك تنشط ملكة الملاحظة لديهم وتضعف سيطرة الألف على حواسهم. ولقد عبر الأديب الإنجليزي الكبير عن هذه الحقيقة بقوله:

«ماذا يمكن أن يعرف عن انجلترا من لم ير غير انجلترا؟»[٣].

---

(١) د. محمد مندور: نفس المرجع.

(٢) دستور المثقفين ـ الفقرة الخاصة بمنابع الفن في بلادنا.

(٣) د. مندور: نفس المرجع.

ولأول وهلة، يبدو للمرء أن الناس جميعاً يكـادون يتفقون في حـركاتهم وفيما يتبادلون من ألفاظ، وفي مواطن حبهم وبغضهم، ولكنه إذا أخذ يدرس كلا منهم وحده عن قرب ارتسمت لـه صفاتهم المميـزة لكل فـرد منهم، وبرز لـه تعارضهم في الأشياء بروزاً لا يستطيع محوه والكشف عما يتميز بـه كل قلب، في كل فرد، هو واجب القصّاص اليوم»[١].

ويستطيع الطالب بحاسة الملاحـظة الحادة السـريعة أن يتـزود بثروة من المادة القصصية، وقد قال مرة فرانك كراڤن الممثل الراحل والكاتب المسـرحي إنه كان يتبع طريقة تعلمها وهو لا يزال تلميذاً في المدرسة خلاصتها تدريب قواه وملكاته على الملاحظة في إمداد نفسه بمذخور عـظيم من المادة المسـرحية. وبشيء من التنظيم والتعديـل في شخصية الفـرد يستطيـع الكاتب النـاشئ أن يستعمل هذه الطريقة استعمالاً حسناً.

ويقول فرانك كراڤن: «لقد كان من التمرينات التي استخدمتها وأنـا في المدرسة تمرين كنت أتألق فيه وتظهر مواهبي، وذلك حينما كنت مـع عدد من التلاميذ نسير صفوفاً مـارين بنافذة تحتوي على عدد من الأشيـاء، وبعد ذلـك يطلب منا أن نكتب عما رأينا. وقد كنت أحرص على تذكر المشهـد بحيث لا يغيب عن بـالي. وكنت إذا رأيت رجلاً مقبـلاً نحوي في الشـارع ولـه سيمـاء تستلفت انتباهي لا أنفك أدرسه وأتفرس فيه وأبحث عما جعله موضع انتبـاهي واسترعاء بصري»[٢].

وهذا التمرين يمكن أن ينـطبق على الكاتب القصصي ويشحـذ مقدرتـه على حصر انتباهه على ما يحيط به ويجري من حوله، وفحصه في تفصيل دقيق ثم يستظهر ما ينتهي إليه ليرجع إليه في المستقبل.

وتجدر الإشارة في هذا الصدد ـ إلى أنه من المفيد عند توجيـه الطلبـة

---

(١) انـظر H. Clouard. Hist. de la litt. Franc., duSymbolisme à nos jours.، المدخـل في النقد الأدبي ص ٦١٧.

(٢) فن الكاتب المسرحي ص ١٣٥.

نحو التجارب التي يستخدمونها من مجتمعهم أن نوجههم نحو نقد المجتمع، وذلك لما هو معروف من أن الأدب كله في حقيقته نقد للحياة. والفنان لا ينظر إلى الشعب كما ينظر إليه أعداء الشعب - وإذا كان من بعض وظائف الفن أن يفضح المعتدين والمستغلين والمستبدين فمن وظيفته أيضاً أن يعامل ضحايا العدوان والاستغلال والاستبداد معاملة ملؤها التقدير.

وإلى جوار الملاحظة المباشرة يمكن توجيه الطلبة نحو بعض القصص أو الأحداث الواقعية التي تسوقها الصحف في كل يوم وإن يكن في بعض تلك القصص ما يخشى منه على أخلاق الطلبة وسلوكهم لقصص الجرائم. ولكنه لما كانت تلك القصص تستهوي أفئدة الشبان لما فيها من مغامرات ولما كان من الصعب أن نثني الصحف عن تقديمها للقراء لما تسببه لها من رواج فإن من واجب الأساتذة أن يوجهوا الطلبة في معالجة مثل هذه القصص إلى أنها تعتبر أمراضاً فردية أو اجتماعية، وأن القصصي البارع هو الذي يستطيع أن يشخص هذه الأمراض، وأن يفضح سرها ويكشف عن أسبابها وطرق علاجها من خلال سرده لها. ودون أن يخرج عن فن القصة إلى مجال البحث النفسي والاجتماعي أو إلى مجال الوعظ والإرشاد المفتعلين المملين[١].

ونذكر في هذا الصدد فائدة أخرى تسديها الصحافة للكاتب القصصي، فدراسة الأقوال والأحاديث التي يدلي بها بعض الكتاب ممن اشتغلوا بالصحافة تكشف لنا عن قيم صريحة أسهمت في نجاحهم ككتاب روائيين»[٢].

فأولى هذه القيم أن مؤلف المستقبل بتعلمه ما للخبر من قيمة بوصفه مخبراً صحفيا يشحذ فهمه لقيمة المشاهد التي ترتبط بالخبر.

وثانية هذه القيم أن المخبر الصحفي ينمي في أذنه الإحساس بالجوار الجيد ويتعلم كيف يكتب اللغة الجيدة المعبرة الملائمة لكل شخصية من

---

(١) د. محمد مندور: نفس المرجع.

(٢) فن الكاتب المسرحي ص ٩٥.

شخصياته، وذلك من خلال خبرته التي اكتسبها في مقابلاته وأحاديثه مع من يلقاهم.

والقيمة الثالثة التي تعود على الكاتب القصصي من اشتغاله مخبراً صحفياً هي القدرة على رسم شخصيات يستخلصها من الحياة. فالمخبر في عمله اليومي يلقى أناساً من جميع مناحي الحياة ومن جميع المستويات الاقتصادية ومهن قليلة هي التي تساعد الإنسان على الاختلاط بأفراد الطبقات المختلفة، أما الصحفي فيتيسر له ذلك، بل هو يلقى جميع الطبقات بالفعل. وقد زاد مارسن هذه القيمة وضوحاً حيث قال: «إن الذي يعمل في الصحافة يحصّل كثيراً عن الحياة من خلال عمله اليومي.. فهو يعرف كيف ينفعل الناس ويتأثرون بفعل الشدائد الضخمة.. وهذه هي المادة الدرامية الفعالة».

أما رابعة هذه القيم فهي أن الإخبار الصحفي يمد الكاتب القصصي بالإلمام بالمواقف التي تصنع منها القصص، وتضع بين يديه ذخيرة من المادة الخام التي لم تصقل والتي يمكن أن تكون مادة قصصية طيبة.

وخامسة هذه القيم أن العمل في إدارة صحيفة تحت ضغط الظروف القتالة يتطلب من المخبر قدراً عظيماً من التركيز. إنه يجب أن يكون مقتدراً على تجنب العناصر أو الأشياء الخارجة عن الموضوع أثناء الكتابة، ويلخص سومرست موم، هذا القصاص الذي لم يكن يوماً من رجال الصحافة.. يلخص العلاقة التي تربط بين التأليف القصصي وبين العمل الصحفي، وذلك في كتابه The Summing up فيقول: إن الكاتب القصصي والكاتب الصحفي يفتقران إلى مواهب متشابهة.. يفتقران إلى تلك العين اللماحة، التي لا تغيب عنها القصة الجيدة، وإلى نقطة البداية الجذابة التي يشرعان منها في السرد، ثم إلى تلك الطريقة الفياضة بالقوة والرشاقة والحياة فيما يكتبان»[1].

---

(١) انظر المرجع السابق ص ٩٩ وما بعدها.

٣ ـ التجارب التاريخية:

وهذه التجارب هي التي تستمد من أحداث التاريخ، والمطَّلع على الآداب العالمية من قصص وأقاصيص ومسرحيات يلاحظ أن أدباء العالم كله قد استقوا من التاريخ موضوعات في الكثير من إنتاجهم، وفي أدبنا المعاصر نلاحظ أن جورجي زيدان قد فتح هذا الميدان بسلسلة قصصه التي استمدها من تاريخ العرب موضوعات لمسرحيات مثل مصرع كليوباترة ومجنون ليلى وقمبيز وعنترة وعلي بك الكبير وأميرة الأندلس لشوقي، وتبعه في ذلك الأستاذ عزيز أباظة وكثيرون غيرهم من كتاب القصة والمسرحية في عصرنا الحديث»[1]. وقد تناول الأستاذ نجيب محفوظ في قصتيه «خان الخليلي» و «بداية ونهاية» تاريخ أسرة من الطبقة الوسطى أثناء الحرب العالمية الأخيرة ثم عقبها. وكذا في ثلاثيته: «بين القصرين» ثم «قصر الشوق» ثم «السكرية» وهي تصور نماذج بشرية عاصرت أخطر فترة في تطور حياة مصر في العصر الحديث ما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩٤٤[2]. وهكذا نخلص إلى أن في تاريخ مصر والعرب مادة خصبة للقصص والأقاصيص.

ويرى الدكتور مندور أن توجيه الطلبة نحو هذا المصدر خليق بأن يدفعهم إلى التنقيب عن تاريخهم القومي، والاستزادة منه واستقصاء حقائقه والبحث عن بواعثه المختلفة، بل واستكمال تلك البواعث عن طريق الخيال المدرك والاستنتاج الصحيح المتمشي مع حقائق ذلك التاريخ. وبذلك يصبح هذا التاريخ مادة حية، بل وبعثاً للماضي بدلاً من أن يظل حملاً على الذاكرة وترديداً لوقائع وأحداث لا تساهم بشيء في تكوين إدراكهم وإنضاج تجاربهم وتبصيرهم بحقائق الحياة وأسبابها ونتائجها.. ونحن في مسيس الحاجة إلى الإلمام بتاريخنا القومي إلماماً صحيحاً والاستفادة بما فيه من مآس وأمجاد ومهازل. ومن الممكن استغلال الموهبة القصصية عند الشبان في دفعهم إلى

---

(١) الدكتور محمد مندور: المرجع السابق.

(٢) الدكتور غنيمي هلال: المدخل ص ٦١٦.

البحث عن موضوعات في هذا التاريخ، وبخاصة أن ما يبذلـونه من جهـد في البحث سيوفر عليهم جهداً لا يقل عنفاً في تعميم الأقاصيص التي يستمـدونها من تجارب الحياة المعاصرة وفي بناء تلك الأقاصيص بناء فنياً سليمـا، بحكم أن التـاريخ خليق بـأن يقدم إليهم التخـطيط الكبيـر لأقـاصيصهم أي هيكلهـا العام[١].

بيد أننا ننبه ـ مع الـدكتور غنيمي هـلال ـ إلى أن خطر هـذا النوع من القصص أنه يتطلب معرفة تـامة للحيـاة الاجتماعيـة والسياسيـة في الفترة التي يؤلف لها القاص، لا مجرد الإلمام بمظاهرها، أو الاعتماد على سـرد روايات تاريخية في تصويرها، وإلا جاءت الصورة مكرهة مفتعلة. ولا يصح الاعتمـاد في إحياء الفترة التاريخية على شيء من الخيال، وخلطه بالمعلومات التاريخية وإلا خـرجت الصورة زائفـة لا تكشف عن غرض الكـاتب في التأريـخ للفتـرة التي يصفها[٢]. فينبغي أن يقوم الكاتب بدراسة شاملة للفتـرة التي يؤرخ لها وأن يعايشها معايشة تامة تتيح له أن يكتب القصة وكأنه كان أحد أطرافهـا المعنيين والمعاصرين[٣].

---

(١) لم يحتفظ التاريخ لنا إلا بتاريخ الملوك والحكام والمعارك الحربية والسياسية والخطوط العـريضة من حياته، بينما يحتاج الأديب إلى أن يصور تفاصيل الحياة وفتاتها لكي يتسم عمله بالطابـع الإنساني المؤثر. . ولذلك نرى القصاص يضطر إلى تصـور شخصيات شعبيـة لم يذكـر التاريـخ عنها شيئـاً ليستخدمها في قصته ويجسّم من خلالها أسلوب الحياة لذلك العصر أي الحياة اليومية الأليفة حياة ما أهمله التاريخ وبالطبع لا ينبغي للقـاص أن يتصور شخصيـات أو أحداث لا تتفق مـع المنطق العام للمرحلة التاريخية التي استمد منها التجـربة الإنسـانية التي يعـالجها بـل يجب أن يكون من الفطنة بحيث يأتي الجانب الخيالي في قصته التاريخية غـير متعارض أو متنـاقض مع منـطق المرحلة التاريخية. . وأن يكون ما أضافه الخيال شيئاً من أشيـاء ممكنة الـوقوع فعـلاً أو محتملة الوقـوع في مثل ذلك العصر الذي يتحدث عنه. . وكذلك الأمر فيـما يرويـه القاص من التجـارب الواقعيـة المعاصرة، فيجب أن تكون الإضافة الخيالية مما يدخل في نطاق الممكن أو المحتمـل وذلك حتى لا يغدو عمله تزويراً للواقع أو افتراء عليه فيفقد ثقة القارئ.

(٢) الدكتور محمد مندور: نفس المرجع.

(٣) المدخل ص ٦١٧.

٤ ـ الأساطير والقصص الخيالية:

وفي الأساطير القديمة «سواء كانت من نسج الخيال الشعبي الخالص، أو كانت لها بذور تاريخية، مادة خصبة للقصص. كما أن قوة الخيال تستطيع أن تتصور من القصص ما يشبه واقع الحياة، بل ما قد يكون أعمق صدقاً من هذا الواقع، وذلك لأنه من المسلم به أن للخيال كل الحق في أن يتصور ما يشاء من قصص، ولكنه في هذا المجال يستحسن أن ينبه الطلبة إلى أنه إذا لم تكن القصص من واقع الحياة الحاضرة أو الماضية ومحاكاة لتلك الحياة، فمن الواجب أن تكون على الأقل ممكنة الحدوث وإلا خرجت إلى التهاويل الجوفاء أو إلى هذيان الحواس[١].

«وفي أدبنا الشعبي قصص كثيرة استمد منها أدباء الشرق والغرب كقصص ألف ليلة وليلة وأبو زيد الهلالي و «ذات الهمة والبطال» وغيرها من القصص الشعبية التي تتضح منها روحنا القومية ومزاجنا المتميز.. ومن الواجب في حركة البعث والنهوض الحالية أن نوجه الشباب نحو العناية بتراثنا الشعبي الذي نستطيع أن نصوغ الكثير منه في القوالب الفنية المتطورة في مجال القصة والمسرحية.. وبذلك نسكب روحنا القومية في القوالب الحديثة فتخرج بأدب إنساني عام.. ومع ذلك يتسم بطابعنا الخاص وروحنا المتميزة»[٢].

وإلى جوار هذا النبع من الإلهام، هناك «القيم الحية في تراثنا ذلك التراث الذي خلص لأمتنا عبر آلاف السنين، وأصبح جزءاً لا يتجزأ من وجداننا وحياتنا الروحية والمادية على السواء.

---

(١) وقد تكون لدى القاص فكرة أو هدفاً لا تجري في التاريخ أو في الأساطير أو في واقع الإنسان الاجتماعي من الأحداث أو من التجارب لتجسيد هذه الفكرة، أو تحقيق ذلك الهدف.. وعندئذ لا يجد أمامه غير الخيال يتصور به الحروب البشرية أو أي حادث يصلح لتجسيد فكرته أو تحقيق هدفه.. وبذلك يكون دور الخيال هو خلق التجربة الإنسانية كلها على هذا الأساس اعتبرنا الخيال أيضاً مصدراً من مصادر المادة القصصية.

(٢) الدكتور محمد مندور: نفس المرجع.

استعمال المفكرات:

من السداد والحكمة دائماً أن تسجل الأفكار التي تصلح لكتابة القصص ويستوي في ذلك التسجيل أن يكون على قصاصة من ورق، أو على ظهر ظرف من أظرف الخطابات، أو فوق مفكرة مكتبك اليومية، والذي يجب هو ألا ندخر وسعاً في تسجيل الفكرة أو الخاطرة حينما تكون لا تزال حديثة العهد، وعالقة بذاكرتنا واضحة المعالم فيها. والملاحظة الذهنية سرعان ما تبهت وتتلاشى، وبمضي الوقت يصعب أن نتذكرها وقت الحاجة إليها.

وكثير من الكتاب الناجحين إن لم يكن معظمهم يستعملون المفكرات. وقد سأل مرة أحد رجال الصحافة الكاتب «آقري هوبود» عما إذا كان يحتفظ فوق مكتبه بمفكرة ضخمة كجزء من طريقته في الكتابة، فإذا بالكاتب يصيح بسائله «جزء؟ تقول جزء؟ إنها الطريقة كلها يا سيدي! إنها الكل في الكل في عمليتي الكتابية.. إنها مرجعي وقاموسي الكبير. إنها كتابي العائلي المقدس.. إنني أسجل فيها كل فكرة وكل خلجة من خلجات الذهن التي تنسرق في دماغي العجوز المسكين.. إن كل مسرحياتي إنما خرجت من تلك المفكرة»[1].

لقد بدأ سومرست موم حياته وهو كاتب ناشىء بملء مفكراته بالأفكار التي تصلح للقصص والمسرحيات، وبمقطوعات من الحوار، وتقييد آرائه وتأملاته فيما كانت قراءاته وتجاربه في الحياة توحي به إليه. وقد ملأ موم في حياته الأدبية الطويلة خمسة عشر مجلداً ضخماً من أمثال هذه المفكرات وأخيراً أقنع الناشرون موم القصاص والكاتب المسرحي الكبير بتنقيح - وليس بإعادة كتابة - هذه المادة الضخمة ليجمعها مجلد ضخم واحد يمكن أن يرجع إليه الطالب الذي يدرس الكتابة للمسرح، يتخذ منه نموذجاً وهادياً في استعمال المفكرات وقد استجاب موم لهذا الطلب، وبناء على استجابته هذه ظهر لجمهور القراء كتابه المسمى «مفكرة الكاتب The Writers Notebook الذي يجمع مذكرات موم من سنة ١٨٩٢ حتى سنة ١٩٤٤.

(١) John Van Doren, «How to Write a play,» Theatre magazine, Octobre, 1921, P. 212.

وثمة كاتب معاصر آخر ممن يتحمسون للمفكرات ويؤمنون بجدواها إيماناً شديداً، حتى لقد قال عنها مرة: «إنني لا أتورع عن الظهور للناس دون أن ألبس سراويلي من أن أظهر بينهم دون أن أحمل مفكرتي!» وقد كانت مفكرة هذا الكاتب تفيض بأوصاف الناس والأماكن، وبشذرات من الحوار والشروح التي يعلق بها على حوادث صغيرة.

وقد كانت لتشاننج بوللوك، طريقته الفذة في جمع الأفكار التي تدور حول الموضوعات التي من نوع خاص والتي يمكن أن يعالجها بعض الكتاب الناشئين معالجة حسنة. لقد كان يحتفظ بسجل خاص لكل مشروع من مشروعاته الكتابية، وبمرور الوقت أصبح هذا السجل معرضاً لجميع المعلومات اللاحقة والمواد المتصلة بهذا المشروع. يقول بوللوك في ترجمته لحياته: «عندما كنت أعثر بمشروع لإحدى قصصي أو مسرحياتي أو محاضراتي أو ما إلى ذلك. . كنت ألخصه في رقعة في ملف من ملفات سجلاتي، ثم يصبح الملف بعد ذلك أشبه بالورق اللزج الذي يصيد الذباب وإني لأحتفظ بأكثر من ثلاثة آلاف من هذه الرقاع في ملفاتي، وبعضها محفوظ منذ سنين طويلة»[١].

والخمسة عشر مجلداً التي تحتشد فيها مذكرات موم والثلاثة الآلاف الملف التي تضم مفكرات پوللوك شهادة بالعمل الضخم الذي يسير بمقتضاه تسجيل الأفكار والمواد الكتابية. على أن الكتابة ليست حرفة هينة، وعلى كل من يفكر في اتخاذها صنعة له أن يوطن النفس على ما فيها من فترات العناء والتعب بقدر ما يتقبل ما فيها من فترات الكسب والجزاء الوافر. ونستطيع نحن أن نطور من بين هذه الطرق الطريقة الواعية الرشيدة. لتسجيل المواد القصصية وتصنيفها كما تواجهنا»[٢].

(١) Channing Pollok, Harvest of My Years, The Bobbes Merill company, 1993, P. 163.

(٢) فن الكاتب المسرحي ص ١٤٤.

- ٣ -

الشخصيات

وهذا العنصر الرئيسي من عناصر القصة، نقدمه على عنصر العقدة، ذلك أن التجربة علمتنا ـ كما تقول راشيل كروترس ـ أن الفكرة تأتي أولاً، ثم تأتي الشخصيات بعد الفكرة، ثم تأتي القصة بعد هذا كله. وذلك لأن الشخصيات وليست الأفكار المجردة هي التي تعطي القصة قوتها، فالشخصيات هي محور الأفكار والآراء العامة.

ولـذلـك كـانت عنـايـة القـاص ـ في المحـل الأول ـ أن يجيـد رسم شخصياته وأن يجعلها تصدر في أقوالها وأعمالها عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف أن تعيشها بعقلها الواعي، والباطن أيضـاً. حتى إذا مضى القارئ في تفهم هذه الشخصيات وتصور ما يقع من أمثالها، لم يجد نفسه مصطدماً بشيء غير مألوف يأبـاه منطق الحيـاة، ويقتضي ذلك كله إجـادة القاص التـامة لتفهم طبيعة شخصياته مستعيناً بالتحليل النفسي في عرضهم من خلال سطور القصة.

وكون الشخصيات محوراً للأفكار والآراء العامة، يقتضي أن نذكر هنا: أن الشخصيات لا يجب أن تكون بوقا ينقل ما يلقي إليـه المؤلف من الكلام، فيكـون المتكلم هو المؤلف نفسـه، على لسـان هـذه الشخصيـات الببغاويـة، والـواجب أن يبقى للشخصيات كيـانها المستقـل وأن تظل حيـة في حركـاتهـا وسكناتها وأن يحس القارئ من أعمالها حرارة هذه الحياة، ويعرف من فعالها ما تتميز به من قيم إنسانية، فلا تتحدث هذه الشخصيات إلا بـالأسلوب الطبيعي الذي يلائم نفسيتها، فلا يتحـدث أُميّ بأفكـار الفلاسفـة مثلاً. كمـا يجب ألا تعمل الشخصيات إلا وفق الحوادث على منهجها المرسوم لها. وبناء على هذه القاعدة فإنه لا يجوز للقاص مطلقاً أن يشير دالاً على شخصية بائسة، قائلاً «إن هذا الشخص بائس. . إنه مسكين. . الخ» ولكن يجعل الحوادث نفسها تفصح عن بؤس هذه الشخصية وهكذا، إلا إذا كان الموقف بطبيعته يستدعي أن تتكلم الشخصية بلسانها، فتفصح عن حالها.

وموقف القاص من أشخاصه موقف الخالق الذي يؤمن بحب مخلوقاته الشرير والخيِّر على حد سواء، وهو يحس بصلة لا تنفصم عراها بينه وبين أشخاصه، وهو لذلك يجب أن يكون قادراً على تحريكهم، وحل مشكلاتهم، فهو لا يلقي بمشكلاته ليحلها القدر. والمشكلات التي تعترض أشخاص القصة هي نفس المشكلات التي تعترض المجتمع، ولذلك فحل هذه المشكلات ينبغي أن يتفق ومنطق الحياة.

وهنا نجد أن موقف القاص من أشخاصه غير موقف المؤرخ ممن يؤرخ لهم «لا في اختيار الأحداث وسببيتها فحسب، ولكن في طريقة تصويرهم فالمؤرخ يحكم عادة على أشخاصه، من الخارج بمجموعة من الأحداث في بيئة ذات عادات ونظم خاصة. وتتوارى أشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد. فيفقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان، على حين يعنى الكاتب - القصصي والمسرحي - باستبطان وعي شخصياته، فكل شيء فيهم - إن لم يكن مشروحاً - فهو على الأقل قابل للشرح. ويشعرنا الكاتب أنه خالقهم، فهو يعرف جوانبهم ولكنه - مع ذلك - يجعلهم يسيرون - في منطق الأحداث النفسي والاجتماعي - سيراً حيا مبرراً، لا غرض فيه ولا تحكم، يحتفظون فيه بإمكانياتهم. فكل شيء فيهم متوقع، مفاجىء، تشف ذات نفوسهم عنه، وتشرحه، فالقصة «أصدق في تصويرها للمعاني الإنسانية من التاريخ». ولهذا كانت المذكرات اليومية الحقيقية الدقيقة في واقعيتها أقرب إلى التاريخ منها إلى القصة في معناها الفني»(١).

-١-

تعريف الشخصية من الناحية اللغوية تعني القناع أو الوجه المستعار الذي يرتديه الممثل ليخرج به على خشبة التمثيل كي يظهر خصائص الشخصية التي يمثلها، ثم تحورت اللفظة بعد ذلك - في اشتقاقها من الأصل اللاتيني

(١) انظر Alain: Propos de litterature, P. 169 - 170 وكذا E. M. Earester: Aspects of the novel, P. 44 - 45, 60 - 61: والعبارة بنصها في المرجع الأخير. راجع المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦٤٢.

Persona ـ وأصبحت تستخدم للدلالة على شخصيـة الفرد التي تميـز بها في الحيـاة. بينما في العـربية نجـد أن الاشتقاق اللغـوي للفـظة جـاء من الفعـل «شخّص» حيث يقال دائماً «شخّص الشيء» أي عينه، ليس ظاهـرياً فقط بـل وداخلياً أيضاً، وبالتالي يصبح المقصود من الشخصية أنها الفـرد المعين الذي يشتمل على مميزات خاصة به تميزه عن غيره سواء كانت خارجية أو داخلية.

هذا من الناحية اللغوية، أما من الناحية العلمية فإن تعريفات الشخصيـة متعددة جداً وأغلبها يدور حول محور واحد نستخدمـه في حياتنـا اليوميـة حين نقول إن فرداً ما تميز بشخصية قوية عكس الآخر ضعيف الشخصية أي أن الأول يمكنه أن يؤثر على الناس وأن تكون له مكانة واعتبار بينهم عكس الثاني الذي ينقـاد دائماً لـلآخرين بسبب ضعف شخصيتـه وذلك لعـدم امتـلاكـه مميـزات وصفات خاصة به. وبالتالي يكون المقصود من الشخصيـة كما جـاء في أصل اللفظة العربية أنها مجموعة المكونات الـداخلية والسلوك الخـارجي الواضـح الـذي يميـز كـل فـرد عن الآخـر، فـإذا اختفت تلك المميـزات ضعفت الشخصية[1].

أما عن تعاريف العلماء فقد اختلفوا فيما بينهم، البعض يعرفها على أنها مظهر سلوكي خارجي فقط، والآخر يهتم بالمكونات الداخلية، والبعض الثالث ينظر لها نظرة اجتماعية خالصة، لكن يجب علينا وسط هذه التعاريف المتضاربة أن نخلص إلى تعـريف متكامـل للشخصية، والتعـريف الـذي وضعـه العـالم «بيرت» أقرب إلى ما ننشد فهو يعرف الشخصية بأنها ذلك النظام المتكامل من الـدوافع والاستعـدادات الجسمية والنفسيـة (تشمـل العقليـة) الفـطريـة منهـا والمكتسبة، الثابتة نسبياً، التي تميز فرداً معيناً وتحدد أساليبه في تكيفه مع البيئة المادية أو الاجتماعية.

وانتهى علماء النفس المعاصـرون وفي مقدمتهم «سيـرل بيرت» إلى أن لكل شخص عدة سمات ومميزات تشترك في النوع الإنسـاني كله،لكن بعض

(١) محمد حسن ظاظا: علم النفس العام ص ٢٤٢.

هذه السمات قد يكون بارزاً لدى شخص ما عن الآخر في حين أن السمات الأخرى تكون أقل وضوحاً، عكس الشخص الآخر، وهكذا نجد أن كل شخص تميز ببعض هذه السمات التي ليس من الضروري أن تكون ثابتة بل قد تتغير حسب الظروف التي يوجد فيها، وانتهوا إلى وضع قائمة السمات التالية التي يشترك فيها جميع أفراد البشر لكن مع اختلاف في درجاتها لديهم:

١ ـ السمات الجسمية: القامة ـ القوة ـ الصحة ـ الحواس. . الخ.

٢ ـ السمات الحركية: السرعة أو البطء ـ الكف ـ المثابرة. . الخ.

٣ ـ السمات العقلية: حل المسائل ـ التذكر ـ التخيل، والحكم السليم. . الخ.

٤ ـ السمات المزاجية: شدة الانفعال، تأثير العواطف، نوع المزاج. . الخ.

٥ السمات التعبيرية عن الذات: السيطرة أو الخضوع، الانطواء أو الانبساط. . الخ.

٦ ـ السمات الاجتماعية: التأثر بالمجتمع، العلاقات، الاشتراك في النشاط. . الخ.

وهكذا ينكر العلماء المعاصرون كل فكرة سابقة تزعم وجود قوالب ثابتة تصب فيها كل الشخصيات الإنسانية كما فعل اليونان والعرب القدماء وكارل يونج حديثاً بمنهجهم التأملي الفلسفي والذين افترضوا أن صفات الشخصية ثابتة لا تتغير وأنها تشترك بين مجموعة كبيرة من الأفراد. لكن الإنسان كما ذكرنا في حالة تفاعل مستمر بين نفسه من جهة والمجتمع من جهة أخرى مما يجعله في حالة تغير دائم وتعدل في سلوكه سواء الفكري أو المكتسب[1].

هذا هو مفهوم «الشخصية» كما حدد معالمها العلم الحديث، ونعتقد أن

---

(١) راجع المرجع السابق ص ٢٤٦ وما بعدها.

العلم الحديث ببحثه الجاد في الشخصية قد قدم للقصة خدمات ومساعدات تدفع بها للسير في طريقها الصحيح نحو منح أشخاصها الحياة - حق الحياة - وإن كان على الكاتب - في ضوء هذه الحقائق العلمية - ألا يقتصر على تصوير القوى الغريزية الغامضة، والوعي الفردي المطلق، وإنما يجوز له ذلك التصوير في ظل الوعي الإنساني، ومنطق المجتمع والبيئة. إذ لا وجود لوعي فردي معزول عن الضمير الإنساني العام. ومهما يكن الإنسان حيواناً، فهو «حيوان مدني» أو حتى حين يشذُّ فيسجن نفسه في غرائزه يجب أن نصورها إلى جانب القيم التي لا بد أن نراها في ظلالها، بحيث تكون التجربة كاملة في تصويرها وفي نتائجها الطبيعية التي يتعرض لها من يشذ عن سلوك الإنسان المدني، فيسيء استخدام حريته(١).

وينقد «سارتر» الإسراف في الاستبطان والتحليل النفسي ويرى أن «على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات التي يتصرف فيها، أن يتعمق، فيما يكتب، تصوير السمات المميزة لزمن يشبه الزمن الحاضر الذي أعيش فيه أنا القارئ، حيث المستقبل غير محدد بعد.. إذ أني إذا وقع في ظني أن أفعال البطل محددة سلفاً بالوراثة أو بالمؤثرات الاجتماعية أو أية آلية أخرى، فإن الزمن ينعكس مجراه عليّ، فلا يبقى سواي: أقرأ، وأستمر في قراءتي تجاه كتاب لا حركة فيه. أو تريد أن تحيا شخصياتك؟ أسلك في كتابتك مسلكاً يكونون فيه أحراراً. فليس القصد هو التحديد، ومن باب أول ليس القصد هو الشرح (فأجود أنواع التحليل النفسي في قصة من القصص هو آية موتها)؛ ولكن أقصد إلى تقديم عواطف وأفعال لا يمكن التنبؤ بها. فالذي يفعله «روجوچين» لا أعلمه أنا ولا هو، أعرف أنه ذاهب للقاء خليلته الآثمة وعلى الرغم من ذلك لا أستطيع أن أتنبأ أيسيطر على عواطفه أم سيدفعه فرط الغضب إلى القتل: ذلك أنه حر. أنزلق معه (بخيالي وتوجسي)؛ وها هو ذا يتوقع كما

---

(١) انظر E. G. Plèkanou: L'Art et la Vie Sociale, P. 291 - 293, وكذا F. Mauriac: Le Roman, P. 65 - 71. راجع: المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦٤١.

أتوقع إنه في دخيلة نفسي يخشى ذات نفسه: إنه حي»[1].

خلاصة القول إن الشخصية في القصة لا تختلف عنها في الحياة، وأن على الكاتب أن يستفيد من نتائج العلوم الحديثة في رسم شخصياته، ونختم القول بتحديد مفهوم الشخصية في القصة، ونشير في هذا الصدد إلى مسألة «البطل» في القصة، فقد كان من المألوف في القصة أن يقوم شخص من أشخاصها بدور «البطولة في أحداثها، وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى، ويكون محور القصة، والرابطة بين مختلف أشخاصها الآخرين وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبقته الاجتماعية، يريد الكاتب أن ينعى عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويراً موضوعياً، أو يقصد إلى إعذارهم في سلوكهم، ملقياً التبعة على القيم السائدة الظالمة في مجتمع يجب أن تتميز هذه القيم فيه[2]. وقد يعبر البطل عن اتجاه إيجابي، يرضى عنه الكاتب فيجعله ينتصر على ما يعترض طريقه، في تصويره لهذه الألوان من بطولة القصة.

وفي الحالة الأخيرة يظهر البطل في القصة بوصفه بطلاً حق البطولة، ويقرب بذلك من البطل في معناه الملحمي، وذلك كما في قصص الفروسية وأما في الحالات الأخرى، فلا يقصد من البطل سوى الشخصية التي عني المؤلف بها عناية كبيرة، فيلقي الضوء على جميع جوانبها النفسية، لتمثل حق

(١) المرجع السابق ص ٦٤٨.

(٢) يقول الدكتور غنيمي هلال: أنه للكاتب أن يصور الشخصية متخاذلة لنشعر تجاهها، من وراء التصوير الحي لهذا التخاذل، ومن وراء تصوير الدوافع النفسية، بنفور يبعث في النفس معاني إنسانية إيجابية في ذاتها. ويصورها فاشلة في جهادها، ويلقي التبعة في هذا الفشل على المجتمع الذي يريد تغيير نظمه. والكاتب في كلتا الحالتين لا بد له من التبرير الفني، وتصوير الصراع النفسي والاجتماعي. وكان «فلوبير» ولوعا بتصوير الشخصيات الفاشلة على النحو السابق، كما في قصة «مدام بوفاري» وقصة «التربية العاطفية». انظر خاتمة القصة الأخيرة، وانظر كذلك: الدكتور عبد القادر القط: في الأدب المصري المعاصر ص ٦ ـ ١١، وقد طبق ملحوظاته مستشهداً ببعض القصص المصرية من ص ١٢ ـ ٤٤.
راجع المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦٤٩.

التمثيل نوع السلوك الذي هدف الكاتب إلى تصويره في قصته[١].

وقد بدأ يظهر في الأدب القصصي منذ الواقعيين والطبيعيين اتجاه آخر، يتضح فيه إهمال البطل في معناه السابق؛ إذ أصبح القاص يقصد إلى تصوير عدة أشخاص، لا يخص بعنايته واحداً منهم بوصفه «البطل»، وإنما يوليهم جميعاً عناية. وقد يتفاوتون فيها بعض التفاوت، فيكون من بينهم شخصية رئيسية، تفوق من سواها في القصة، ولكنهم يتقاربون جميعاً في هذه العناية. ويقصد القاص، في هذه الحالة، إلى الكشف عن وعيهم جميعاً بالقياس إلى الموقف العام في القصة. وهكذا تتجه القصة الحديثة إلى تصوير ضروب من الوعي الاجتماعي والكفاح المشترك، في مواقف إنسانية تكشف عن استلاب الإنسان في المجتمعات الحديثة ومأساته فيها، وصراع البطولة الجماعية في سبيل التغلب على هذا الاستلاب[٢].

ويجدر أن نشير في نهاية هذا الجزء إلى أن عدد الأشخاص في القصة يختلف تبعاً لنوع القصة، فالقصة الاجتماعية ـ كما رأينا عند الواقعيين ـ قد تكون معرضاً للشخصيات المتباينة، فيكثر عدد الأشخاص فيها نوعاً ما، بينما يقل عدد الأشخاص كثيراً في القصص النفسية حتى يمكن تحليلها، كما هو الحال عند دوستيفسكي، وقد سبق أن أكدنا أن الشخصية في القصة لا تختلف عنها في الحياة، لذلك ينبغي ألا تكون دُمًى خلقها خيال الكاتب وتصوره. ويُصر الواقعيون على أن يدع الكاتب للشخصيات لتفصح عن نفسها، وأن يقف منها وقفة المحايد، وفي الرواية التاريخية لا بد من دراسة وافية للمجتمع والعصر. حتى تكون الشخصيات قريبة من الحقيقة بقدر الإمكان.

-٢-

تناولنا في الفصل السابق: «استكشاف المادة القصصية» واكتشاف الأفكار لكتابة القصة من دراسة الأشخاص والنماذج البشرية، سواء كان هؤلاء

---

(١) المرجع السابق بعد ص ٦٥٠.

(٢) نفس المرجع ص ٦٥٠، ٦٠٢.

الأشخاص ممن يلاحظهم الكاتب عن كثب أو ممن يعـرفهم معرفـة شخصية. «وكثير من مشكلات خلق الشخصية يهون أمرها إذ بنى الكاتب شخصياته على نماذج من الحياة الواقعية. وليس معنى هـذا أن يستعير بـطريقة فـوتوغـرافية، صورة من شخص حقيقي معين. بل معناه أن يأخذ من هذا الشخص سجـاياه التي يـرغبها ثم يمـزجها بـطائفة غيـرها من السجـايا التي يـريـد أن تتسم بهـا شخصياته. إن استعمال نماذج الحياة الواقعية يتيح للكاتب نقطة انطلاق يمكنه بها على الأقل أن يحل مشكلة الحصول على نقطة البداية والشروع في عمليته الكتابية، تلك المشكلة التي هي على الأرجح عقبته الرئيسية.

لقد كتب يوچين أونيل مرة يقول إنه كـان يميل إلى الكتـابة من تجـربته المباشرة عمن كان يعرفهم معرفة شخصية، وقد أجاب مرة عن سؤال وجهه إليه أحدهم عن السبب الذي دفعه إلى كتابة كل هذا العدد الكبير من مسرحياته عن الملاحين والعاملين في البحار فقال: «إذا كنت أكثر من الكتابة عن العاملين في البحار فالسبب هو محبتي لهم ومعرفتي الكبيرة بأحوالهم لقد كنت يوماً ما واحداً منهم؛ والحياة في البحار حياة مثالية، والسفينة في نـظري وطن من الأوطان، والبحـارة أصدقـائي وأحبابي.. إني أحب رجـل البحار لأنـه شخص مبرأ من النفاق»(١).

وقد كان سومرست موم ينقد أولئك الكتاب الذين يخلقون «شخصياتهم وفقاً لأجرام جامدة ونقلاً عن صور ليس لها وجود إلا في أوهامهم» ويذكر موم أنه كان دائماً يرسم شخوصه من نماذج حية، ويقول: «أذكر أني كنت ذات يوم في غرفة «التشريح» مشغولاً بالجزء المخصص لي عندما سألني المدرس عن اسم عصب معين فلم أعرف، فلما أخبـرني به جـادلته، لأن هـذا العصب كان في موضع مختلف، ولكنه أصر على رأيه، فتذمرت لشذوذ موضع هـذا العصب، فابتسم المدرس وقال: إن الشيء الطبيعي في التشريح هـو النادر. ولم أشعر

---

(١) Carol Bird, «Eugene O'Neill - The Inner Man,» Theater Magazine, June, 1929, P. 60.
انظر: فن الكاتب المسرحي ص ١٨٢.

حينئذ إلا بالاستياء فقط، ولكن هذه الملاحظة رسبت في ذهني، وجعلتني أعترف، مع مرور الزمن بصدقها لا في التشريح فقط، وإنما في الناس أيضاً. إن الشيء الطبيعي فيهم هو النادر.. إن الطبيعي هو المثل الأعلى إنه الصورة التي يصوغها الإنسان من السمات العادية للناس وليس من المتوقع أن تجد هذه السمات مركزة في شخص واحد، وإنما هي الصورة المزيفة التي اتخذها أولئك الكتاب نماذج لشخوصهم، وإن تصويرهم لما هو نادر وشاذ جعلهم كلما ينجحون في إشاعة نبض الحياة في شخوصهم، إن الأنانية والتعاطف والمثالية والانحطاط والعجرفة والحياة، والجبن والشجاعة، والكسل، والاضطراب، والعناد، يمكن كلها أن تجمع في شخص واحد وتتخذ منه سمتا منسجماً متوافقاً. ولقد استغرقت أمراً طويلاً في إقناع القارئ بصواب هذا الرأي»[1].

وفي قصة «النوبة» The fix لتشيكوف تتجلى كثيراً من المميزات الهامة الأخرى لأعمال تشيكوف. ولا شك أن أهم تلك المميزات رسم الكاتب للملامح الخلقية في شخصية البطل. وفي هذه القصة يصف تشيكوف الحياة في دور البغاء بموسكو بروح الباحث الموضوعي البعيد عن التحيز. ومع أن دوستيفسكي ـ كما يقول فلاديمير يرميلوف ـ قد كتب عن فظائع البغاء صفحات خالدة في قصته «الجريمة والعقاب» فإنه لم يكن يعبر في تلك الصفحات عن شعوره بهذه المحنة الإنسانية الخاصة بقدر ما كان يعبر عن آلام الإنسانية وعما يلقاه الإنسان من مهانة بوجه عام. لذلك يشعر قارىء دوستيفسكي بفيض من دموع البشرية وآلام الإنسانية جمعاء أكثر من شعوره ببشاعة البغاء نفسه. فالبغاء لا يرتبط في ذهن قارئ تلك القصة بصورة سونيا مارميلادوفا، أما تشيكوف فإنه يتناول موضوعاً خاصاً ويتناول جانباً محدداً من جوانب الواقع، فيصف رتابة الحياة اليومية في دور البغاء وما فيها من آلية بشعة ارتاع لها بطل القصة الطالب فاسيلييف الذي رسم تشيكوف من خياله صورة للكاتب جارشين بحساسيته الزائدة نحو الشقاء والألم.

(١) دروس من الحياة: ترجمة حسين القباني ص ٤٠.

ولعل أروع ما في القصة ما جاء في وصف «أسلوب» دور البغاء وذوقها الخاص حين يقول الكاتب:

«ومضى فاسيلييف في صحبة بعض أصدقائه الطلبة من بيت إلى بيت» فرأى فيها جميعاً سوقية متشابهة لا يمكن وصفها ونجاحها في «ذوقها» الصارخ الغليظ. وأدرك فاسيلييف من نظرة إلى الأثاث والملابس هناك؛ أن الأمر ليس مجرد نقص في الذوق ولكنه شيء يكاد المرء يسميه ذوقاً أو حتى أسلوباً خاصاً لشارع س. شيء لا يوجد إلا هناك، شيء كامل في بشاعته كأنما جاء عن وعي وقصد ولم يجىء بطريقة تلقائية عارضة.. وأدرك أن كل شيء هناك قد جاء كما أريد له أن يكون حتى لو ارتدت امرأة واحدة من النساء هناك ملابس جميلة أو علقت على الحائط صورة فنية ذات ذوق لفقد الشارع بأكمله طابعه الخاص. ويريد المؤلف بهذا أنه لو وجد أي شيء له صفاته الإنسانية طريقه إلى هناك - حيث يوطأ كل شيء إنساني بالأقدام - لبدا قلقا نابياً كأنما هو ذوق فاسد وإهانة صارخة لأسلوب ذلك المكان. فهناك يجب أن يكون كل شيء بشعاً سوقياً ثقيلاً لا يذكرك بوجود حياة إنسانية. ومع ذلك فإن هناك أشياء إنسانية وجميلة أيضاً! ففوق هذه القذارة الكريهة التي تصفها القصة يتطاير أول ثلج يسقط في الشتاء فيبعث الأحلام الصافية الرقيقة العذبة، ويتساءل فاسيليف متعجباً: «كيف أمكن أن يسقط الثلج على شارع مثل هذا؟ اللعنة على تلك البيوت» ومنظر الثلج هنا رمز إلى ما في الحياة من نقاء وجمال، وهو يذكرنا بما يمكن أن تكون الحياة عليه من صفاء ويخفف من حدة ذلك الجو الكئيب حيث تقترف أبشع جريمة ضد ذات الإنسان وضد الإنسانية بوجه عام. وهكذا يبدو الثلج في أول القصة ونهايتها وكأنه اللحن الرئيسي في مقطوعة موسيقية. فنرى فاسيلييف ورفاقه الطلبة يسيرون في شارع تفرسكوي في ساعة متأخرة ذات مساء وقد راح أحدهم يغني أغنية جميلة، ثم يبدأ الثلج في السقوط.

وكان فاسيلييف «يحب الثلج.. وضوء المصابيح على جانبي الطريق وآثار الأقدام الواضحة التي خلفها المارة على الثلج الجديد، ويحب ما في الهواء من شفافية وطراوة لا يجدها المرء إلا مرتين اثنتين كل عام، مرة حين

يغطي الثلج وجه الطبيعة ومرة في الأيام المشرقة أو الليالي القمرية في الربيع حين تبدأ الثلوج في التكسر والذوبان على صفحة النهر» ولكن هذا الجو المشرق النقي لا يلبث أن يستحيل سريعاً إلى جو كئيب بغيض يثير في النفس أشد الحزن لما تراه من امتهان للحياة وفي هذه القصة يبدو بوضوح حب تشيكوف للطبيعة وشغفه بوصف مناظرها وما كان يشيعه ذلك في أعماله من روح شعرية جميلة.

ومع أن تشيكوف كثيراً ما يقارن في أعماله بين الطبيعة وحياة الإنسان فإنه لا يغض قط من قدر الإنسان ولا يوازن قط بين حياته التافهة العابرة وبين ما في الطبيعة من خلود وجلال. ولكنه يقصد من خلال وصفه للطبيعة أن يذكرنا بما في النفس من جمال دائم لا بد ـ مهما تخنقه الظروف ـ أن ينتصر في آخر الأمر.

ونعود إلى القول بأن تشيكوف في هذه القصة قد أجاد رسم الملامح الخلقية في شخصية البطل. فالبطل يشعر بمسؤولية شخصيته نحو ما في الحياة من فظائع ومهانات، وهو بدافع من هذا الشعور، لا يحاول أن يحل مشكلاتها الفردية الصغيرة فحسب، بل يكافح لكي يعالج مشكلاتها الاجتماعية الكثيرة ويتطلع إلى أن يغير تلك الحياة من أساسها. ولكنه في الوقت نفسه يدرك في مرارة ما في نفسه من ضعف ويحس لعجزه عن أن يجيب عن هذا السؤال: «ماذا ينبغي أن أفعل؟» ويدفع هذا الإحساس بإيصال تشيكوف إلى اليأس وإلى ما يشبه الجنون أو حتى إلى الانتحار كما فعلت كاتيا بطلة «حكاية مملة» حين عجزت عن أن تجد جواباً لسؤالها «ماذا ينبغي أن أفعل؟» وحين أحست إحساساً أليماً بعجزها عن أن تجد لنفسها «فكرة عامة» تمضي على هديها في الحياة. وكذلك انتحرت زينايدا فيودورفنا «بطلة» قصة رجل مجهول يدافع عن هذا الإحساس. وقد أحس فاسيلييف بأن عليه واجباً شخصياً أن يجد حلاً لتلك المشكلة البغيضة، وبدا له ـ لسبب ما ـ أن عليه أن يحل تلك المشكلة في تلك اللحظة بالذات وبأي ثمن وكأنما كانت تلك المشكلة تخصه هو وحده دون سائر الناس. واستجمع كل قواه ليتغلب على ما ثار في نفسه من يأس وجلس

على حافة السرير ورأسه في يديه وبدأ يفكر في طريقة يمكن أن ينقذ بها كل هؤلاء النسوة اللاتي رآهن في ذلك اليوم. . وأدرك في مرارة بعد أن استعرض كل ما خطر بباله من حلول أنها حلول لا غناء فيها بل ليست حلولاً على الإطلاق. ولنفرض أنه تزوج واحدة من هؤلاء البغايا فماذا تراه يفعل من أجل مئات الآلاف الأخريات! وخطر له أن يصير واعظاً يحدث الناس عن تلك القضية غير أنه ما لبث أن أدرك أن الوعظ وحده لا يكفي وأنه لا بد أن يقترن بالعمل. ولكن ماذا يعمل؟ ماذا؟ ذلك ما لم يستطع فاسيلييف أن يهتدي إليه.

لقد كان من هذا الصنف من الناس الذين يحسون بالظلم الاجتماعي وما يوجه إلى كرامة الإنسان من إهانة إحساساً شديداً كأنها موجهة إليهم هم أنفسهم. وقد تحدث تشيكوف في وصفه لملامح بطله النفسية عن فكرة جديدة ممتازة هي ما سماها «الموهبة الإنسانية» فقال: «قال أحد أصدقاء فاسيلييف عنه إنه كان إنساناً موهوباً والمواهب تختلف في طبيعتها فهناك الموهبة الأدبية والمسرحية والفنية، ولكن موهبته كانت من نوع خاص، كانت «الموهبة الإنسانية» فقد كان لديه إحساس عجيب بالألم فكانت تنعكس على نفسه آلام الناس كما يعكس الممثل إشارات شخصياته ونبرات أصواتهم. وكان منظر الدموع يثير بكاءه وإذا عاد مريضاً شعر بآلام المرض وبدت عليه أعراضه وإذا شهد اعتداء على إنسان أحس بأن هذا الاعتداء واقع عليه هو نفسه فيهرع إلى نجدة هذا الإنسان رغم أنه يحس في داخل نفسه بخوف شديد يشبه خوف الأطفال. وكانت آلام الآخرين تخزه وتثير انفعاله فتفضي به إلى حال من الغضب الجامح!» ومما هو جدير بالملاحظة في هذا الصدد أن تشيكوف يتخذ موقفاً فريداً من شخصياته الحبيبة إلى نفسه فهو يعطف عليها عطفاً رقيقاً خجولاً ولكن هذا العطف يمتزج دائماً بالشك في أمرها وتصوير نقائصها مما يشيع في القصة طيف ابتسامة مريرة يبعثها إدراكه أن تلك الشخصيات لا تستطيع رغم حبه لها أن تغير شيئاً من نظام الحياة القائم. وفي نهاية قصة «النوبة» مثال على ذلك فإن كل كفاح فاسيلييف المرير وعذابه النفسي ينتهيان بأن يصف له الطبيب المورفين وغيره من المسكنات مع أنه كان قد تعاطاها من قبل «ووقف على إفريز

الشارع لحظة وقد استغرق في التفكير ثم ألقى السلام على أصدقائه وسار في انكسار نحو الجامعة» وهكـذا بقيت المشكلة كما هي لم تـظفر بحـل وستظل دائماً كذلك، وأحس فاسيلييف «بالخجل» من تلك النوبة من العطف والحماسة التي اعترته دون أن تغير شيئاً أو تنتهي إلى شيء. وهكذا بقي سؤاله. ما ينبغي أن نفعل لنضع حداً لما يقترف ضد كرامة الإنسـان من مهانـة واضحة؟» بغيـر جواب. ومع أن نهاية القصة غائمة غير حاسمة فإنها مـع ذلك قـد انتهت إلى نتيجة واضحة كل الوضوح إذ حكمت حكماً مبرماً على واقـع الحياة وتضمنت مغزى مهماً هو أن على الإنسان أن يسعى بأي ثمن ليجد حـلاً لمشكلاتـه وأن يتخـذ خطوات عمليـة في سبيل ذلـك. وليس عبثاً إذن مـا لقي فاسيلييف من عذاب نفسي ولا ما يلقاه غيره من ذوي «الموهبة الإنسانية» من عذاب. صحيح أن نظام الحياة الفاسد لن يتغيـر على أيديهم ولكن آلامهم وبحثهم عن الحـل الصحيح وسعيهم إلى العمل وإدراكهم ألا جدوى من الحلول الفردية الصغيرة كل ذلك له أبلغ الأثر في تطور المجتمع نحو الحل النهائي لمشكلاته الرئيسية.

لقد أحب فاسيلييف وأمثاله الإنسانية حباً صادقـاً يشعرون بـه في صميم أنفسهم ولا يكتفون معه بالحديث عن النظريات بل يفكرون تفكيـراً جديـاً في العمل. وهم في هذا يخالفون كل المخالفة شخصيات دوستيـوفسـكي الذين يعبدون الآلام البشرية عبادة عاطفية محضة[١].

وهكذا وجدنا أنطون تشيكوف يترك أبطاله يفصحون دائماً عن أنفسهم من خلال العمل والحركة، أو من خلال الأفكار والعـواطف المتصلة اتصالاً وثيقـاً بهما على الأقل. وهكـذا يحافظ تشيكـوف على تقاليـد المذهب المـوضوعي Objective School الذي يعتمد في دراسـة النماذج الإنسـانية على سلوك تلك النماذج وتصرفاتها. وهكذا خلق تشيكوف منهجاً جديداً في القصة.

---

(١) رجعنا بالنسبة لتحليل قصص تشيكوف إلى كتاب «أ. ب. تشيكـوف» تأليف فـلاديمير يـرميلوف - الترجمة العربية للدكتور عبد القادر القط والأستاذ فؤاد كامل. كـذلك الـترجمة الإنجليـزية عن الروسية بقلم الأستاذ أيفي ليتانوف.

مما لا شك فيه أن الشخصيات كعنصر من عناصر القصة لا ينفصل عن بقية العناصر الأخرى، وليس معنى إفرادنا هذا الجزء للحديث على هذا العنصر أننا نفصله عن غيره ولكن هناك ما يبرر أن يكون حديثنا على هذا المنوال وهو أن نبين أركان القصة. ومن الواضح أن كل حدث من الأحداث لا يقع بالطريقة التي وقع بها في القصة إلا لوجود أشخاص يجري على أيديهم هذا الحدث المعين. كما أن هؤلاء الأشخاص أنفسهم بسماتهم الخاصة يترتب على وجودهم وقوع الحدث بطريقة خاصة. وبذلك يكون من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث، لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل. فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل لكانت قصته أقرب إلى الخبر المجرد منها إلى القصة، لأن القصة إنما تصور حدثاً متكاملاً له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل، أي عندما يجيب الكاتب على أسئلة أربعة وهي: كيف وأين ومتى ولم وقع الحدث»(١).

وربما كان من أوضح الأمثلة على دور الشخصيات وهي تعمل ويجري على يديها الحدث قصة «جي دي موباسان»:

في ضوء القمر(٢).

بدأت هذه القصة بموقف للأب «مارينيان» وهو رجل ذو نفس متسامية يعتقد أن كل شيء خلقه الله لا بد وأن يكون له سبب، وهو يدرك هذه الأبيات ويفهمها جيداً «فالشمس لإنضاج المحاصيل، والمطر لسقي الزرع، والليل ليستعد الناس للنوم وهكذا».

بيد أن الأب مارينيان كان يكره النساء كل الكره، وكان يزعم أن الله تعالى

---

(١) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة ص ٢٩و ٣٠.

(٢) المرجع السابق ص ٤١ ـ ٤٨ بتصرف كذلك ص ٥١ أيضاً:

غاضب عليهن، وكان يعتقد دائماً أن الله خلق المرأة لغواية الرجل واختباره، ونحن لا نعلم أكثر من ذلك عن الأب مارينيان ولكننا نعلم ما يفي بالغرض ويصور الموقف كذلك ابنة أخت الأب «مارينيان» التي أراد لها أن تكون راهبة ولكن قلبها مفعم بالحب والرغبة في الحياة فهي تستجيب لجمال الطبيعة بأكثر مما تستجيب لوعظ خالها. ونحن لا نعلم أكثر من ذلك عنها ولكن ما نعلمه يفي بالغرض.

هذه الخطوط الثلاثة تمثل عوامل الحدث. وهي تسير متوازية ما دامت لم تتعد مرحلة البداية أو الموقف، ولكنها لا يمكن أن تظل متوازية إلى الأبد. فالأب «مارينيان» يكتشف أن ابنة أخته على علاقة بأحد الشبان وأنها تخرج للقائه كل مساء، وهنا تبدأ المرحلة الثانية وهي مرحلة الوسط أو التشابك، فنلاحظ أن الخط الثاني وهو الذي يصور كراهية «مارينيان» للنساء والحب، يبدأ يتشابك مع الخط الثالث، وهو الذي يصور رغبة «مارينيان» في أن تكون ابنة أخته راهبة، لذلك نجده يثور ويمسك بعصاه ويهشم بها الكرسي ثم يصمم على الخروج ليضع حداً لهذا الغرام.

ولكنه ما يكاد يفتح الباب ليخرج حتى يقف على العتبة وقد راعه بهاء القمر، ولما كان ذا نفس متسامية فقد أحس فجأة بالخشوع يملأ قلبه وبالرقة تغمر نفسه، فوقف مبهوتاً يتأمل جمال الليل الهادئ الشاحب وعند هذه النقطة يبدأ الخط الأول وهو الذي يصور تدين الأب «مارينيان» ونفسه المتسامية في التشابك مع الخطين الثاني والثالث. ويتجول الأب مارينيان بين الحقول، ويزداد تأمله لجمال الليل في ضوء القمر ويزداد قلبه امتلاء بالخشوع وتزداد نفسه إمعاناً في الرقة. ويتساءل كعادته عندما لا يفهم أمراً من أمور الله. عن السر في وجود هذا الجمال، ما دام الليل قد جعل للنوم ولكنه لا يجد جواباً لسؤاله. ويحتار وتشتد حيرته وعند ذاك يظهر على بعد ظلان يسيران جنباً إلى جنب، تحت الأشجار المتعانقة وكان الرجل هو الأطول وقد التفت ذراعه حول عنق حبيبته. وفجأة خيل إلى القس أن الحياة قد دبت في الطبيعة المهجورة التي أحاطت بهما وكأنها إطار إلهي صنع خصيصاً من أجلها. واقتربا من القس

كإجابة حية على سؤاله، إجابة بعث بها إليه ربه الأعلى. وقال الأب مارينيان في نفسه «ربما خلق الله مثل هذا الجمال إطاراً لمثله الأعلى: لحب الإنسان».

وتراجع بعيداً عن الحبيبين وكانت فعلاً ابنة أخته وراح الأب مارينيان يتساءل «ألم يكن على وشك الخروج على طاعة الله؟ فلو أن الله لا يرضى عن الحب لما أحاطه بذلك الإطار من البهاء» وهرب الأب مبهوتاً، وهو يكاد يشعر بالخجل، كما لو كان قد اجتاز معبداً لا حق له في اجتيازه وهـذه هي المرحلة الثالثة أو نهاية الحدث.. وهي كما ترى ليست شيئاً مفروضاً على الحدث من الخارج بل هي النتيجة المحتومة لجميع عوامل الحدث كما عرفناها في مرحلة البداية.. وكل هذه العوامل كما هو واضح تتضمن الفعل والفاعل» أو الشخصية وهي تعمل ولذلك كانت قصة «موباسان» قصة بالمعنى الحقيقي، لأنها تصور حدثاً متكاملاً له وحدة. فلأجل أن تتحقق للحدث وحدته يجب ألا يقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل لأن الفعل والفاعل أو الحدث والشخصية شيء واحد لا يمكن تجزئته فإن اقتصر تصويرنا على الفعل وحده لما استطعنا أن نصور الحدث كاملاً، بل لما استطعنا أن نصور الحدث على الإطلاق، إذ يجيء ما نكتب خبراً، وإن كنا نريد له أن يكون قصة(١).

* * *

بقي أن نؤكد على الكاتب ألا يكشف عن حبه وكراهيته بأسلوب سري مباشر بل يجب أن يشيع ذلك في روح العمل الأدبي كله كتيار خفي، وهذا ما جعلنا نؤكد في مستهل الحديث عن الشخصيات أنه لا يجب أن تكون بوقاً ينقل ما يلقى إليه المؤلف من الكلام، فيكون المؤلف هو نفس المتكلم على لسان هذه الشخصيات الببغاوية وقلنا إنه يجب أن يبقى للشخصيات كيانها المستقل وأن تظل حية في حركاتها وسكناتها وأن يحس القارئ من أعمالها حرارة هذه الحياة، ويعرف من فعالها ما تتميز به من قيم إنسانية.

---

(١) المرجع السابق ص ٥٤.

ويمكننا أن نلمس فائدة الموضوعية هنا عندما نحلل قصة تشيكوف «الخصمان Antagonists»[1] كتبها في سنة ١٨٨٧، وهي قصة تصور أحزان الدكتور كيريلوف والسيد أبوجين وتستمد قيمتها من التقاء مأساتي هذين الرجلين. كان الدكتور كريلوف قد مات له ابن في السادسة من عمره بالدفتريا في الوقت الذي هربت زوجة أبوجين مع عشيقها. وكانت الزوجة قد تظاهرت بالمرض وأرسلت زوجها إلى الطبيب ثم انتهزت هذه الفرصة وغادرت البيت. وكان الحزن قد استبد بالدكتور كيريلوف فأصبحت أفكاره وحركاته شيئاً آلياً وأصبح عاجزاً عن التفكير والكلام.

ويصل أبو جين فجأة إلى باب الطبيب فيتوسل إليه أن يرحل معه إلى ضيعته - وكانت على بعد كبير - لينقذ زوجته «المحتضرة» ولكن الطبيب لا يفهم في أول الأمر مما يقول شيئاً ثم يدرك بعد ذلك قصده فينبئه بأنه لا يستطيع الذهاب معه لأن ابنه قد مات وهو لهذا لا يمكنه أن يترك زوجته المريضة وحدها في البيت. ويزداد أبو جين ضراعة ويرجوه أن يظهر شيئاً من «البطولة» ويوافق كيريلوف في النهاية وحين يصلان إلى الضيعة يكتشف أبوجين خيانة زوجته فيستولي عليه الذهول. ويصيح قائلاً: يا لها من وضاعة، يا لها من خسة! إن الشيطان نفسه لم يكن ليأتي هذه الفعلة الشنيعة ترسلني في طلب الطبيب لكي يخلو لها الجو فتغرَّ مع ذلك الأفاق! وددت لو أنها كانت قد ماتت! لن أستطيع أن أنسى ذلك ما حييت!».

وكان كريلوف في تلك الأثناء فيما يشبه الغيبوبة، ولكن كلمات أبوجين ترده شيئاً فشيئاً إلى صوابه ويبدأ في إدراك معناها». ويشد الطبيب من قامته وتطرف عيناه وقد اغرورقتا بالدموع. ثم يخاطب أبوجين بقوله:

«معذرة، ولكني أريد أن أفهم معنى كل هذا. لقد مات ولدي، وزوجتي في البيت وحدها تعاني غصص حزن فاجع.. وأنا نفسي لا أكاد أقوى على

---

(١) يرميلوف: نفس المرجع - وقد ترجمت هذه القصة للعربية بعنوان «الضرّان» بقلم الدكتور محمد القصاص وهن ضمن مجموعة «قصص وروايات قصيرة» لتشيكوف.

الوقوف بعد أن أمضيت ثلاث ليال لم أذق فيها طعم النوم. . وماذا أجد هنا بعد كل هذا؟ أجدني أقوم بـدور في مهزلـة سخيفة! . . لست أدري مـا معنى هذا كله!».

ولكن أبـوجين لا يسمع مما يقول الطبيب شيئاً ويمضي في نواحه وشكواه ويروي لكريلوف قصة حبه. وأخيراً يفيق الطبيب من غيبوبته إفاقة تامة فيحس أنه قد أهين إهانة كبيرة ويخاطب أبو جين قائلاً:

«لماذا تقص عليَّ كل هذا؟ إنه شيء لا يهمني ولن أصغي إليك!» وعلا صوته وأخذ يضرب المنضدة بقبضته وهو يقول: «لا حاجة لي بأسرارك التافهة، كيف تجرؤ على أن تحدثني عن مثل تلك السخافـات؟ أتظن أن مـا لقيت من إهانة لا يكفي بعد؟ أتظنني خادماً تستطيع إهانته بهذه البساطة؟».

ويؤخذ أبـوجين بثورة الطبيب ويتقهقر عنه وقد أخذ يحدق نحوه في دهشة ويمضي الطبيب في ثورته: «لماذا جئت بي إلى هنا؟ لقد تـزوجت الميلودراما للسبب نفسه، ولكن ما دخلي أنا في كل هذا؟ ما دخلي في أمورك العاطفية؟ دعني وشأني!».

ويجيب أبـوجين وقد تضرج وجهه: «معذرة، ولكني لا أفهم معنى ثورتك هذه!» وهنا يجيئ دور أبـوجين ليخرج من تلك الحالة النفسية التي لا يرى المرء فيها إلا أحزانه فحسب إذ يسمع جواب الطبيب: «معناها أن من الـوضاعـة أن تعبث بعـواطف الناس على هـذا النحـو. . إني طبيب وأنتم تعتبـرون الأطبـاء وغيرهم من العاملين الذين لا تفوح منهم رائحة العطر والبغاء خدماً وأتباعاً لكم ولك أن تعتقد ذلك كما تشاء ولكن ليس من حقك أن تتخذ من إنسان معـذب ألعوبة تلهو بها. .».

ويصيح أبـوجين محتجاً: «لا بد أن تكون مجنوناً! يا لـه من شعور غيـر نبيل! إني أنا نفسي شقي معذب و. . و. .».

يردد الطبيب قوله في ازدراء: «شقي معذب! لا تَفُهْ بهذه الألفاظ فإنك لا تعرف عنها شيئاً». ويقف الرجلان وجهاً لوجه وقـد راح كل منهمـا يوجـه إلى

الآخر أقذع السباب. ولعلهما في حياتهما - حتى في أحوال الهذيان - لم يتفوها بمثل تلك العبارات السخيفة الجارحة.

وقد يخيل إلى القارئ أنه هنا أمام قصة موضوعية إلى أقصى حد يصور فيها المؤلف إنسانين متحضرين استبد بهما الحزن فدفعهما إلى الأنانية وجعل كلا منهما عاجزاً عن أن يفهم الآخر وأثارهما إلى حد السباب والمهاترة. ومع أن كلا منهما كان لديه من الأسباب العميقة ما يبرر حزنه فإن كيريلوف كان أكثرهما حدة وبعدا عن الأنصاف أثناء تلك المعركة الكلامية البذيئة. فلا شك أن اتهامه لأبو جين بأنه قد جاء به ليلعب دوراً في مهزلة سمجة لم يكن صحيحاً فقد كان أبو جين حين ذهب لاستدعاء الطبيب يعتقد أن زوجته مريضة مرضاً شديداً بحق.

ومع ذلك فإن كل هذا ليس إلا شيئاً ظاهرياً وطبقة على سطح القصة تغطي دلالاتها العميقة التي لا يمكن أن تعرفها على حقيقتها إلا بعد تحليل دقيق لجوانب القصة المختلفة وما فيها من لمحات شاعرية متفرقة تتضافر لتكسبها قيمتها الفنية الكبيرة ونستطيع أن نفهم المغزى العميق لهذه القصة إذا وضعنا الصورتين اللتين رسمهما المؤلف لأحزان كيريلوف وأبو جين وهاك الصورة الأولى:

«لم يكن في الحجرة هذا الجو البغيض المنفر الذي يقترن عادة بالموت. بل كان فيما يسودها من هدوء وما يبدو على الأم من سكينة وعلى وجه الأب من ذهول روعة الحزن الإنساني التي تجد طريقها سريعاً إلى نفس من يراها وإن عجز المرء مع ذلك عن وصفها، كأنها لحن موسيقيٍّ جميل. وران على الغرفة صمت معبر وكأنما كان كيريلوف وزوجته يحسان إلى جانب حزنهما الثقيل بما في موقفهما من جمال وشعر، لقد انقضى شبابهما ولم يعودا يستطيعان إنجاب أطفال بعد. فقد كان الطبيب في الرابعة والأربعين وخط الشيب رأسه وبدت عليه دلائل الكبر. وكانت زوجته النحيلة السقيمة في الخامسة والثلاثين. إن ولدهما أندريه لم يكن ولدهما الوحيد بل الأخير كذلك».

وهذه هي الصورة التي رسمها تشيكوف لحزن أبـوجين بعـد أن اكتشف فرار زوجته مع عشيقها أنه يعود إلى حجـرة الجلوس حيث كان ينتـظر الطبيب ليدخل إلى غرفة المريضة.

كان أبـوجين يقف بباب الغرفة ولكنه كان إنساناً آخر غير ذلك الذي ترك الغرفة منذ دقائق، كانت آثار النعمة والأناقة المترفة التي رأيناها عليه من قبل قد اختفت وبدا في وجهه وحركات يديـه ووقفته شيء منفر يوشك أن يكون مزيجاً من الرعب والألم الجسماني، لم يكن في حزنه روعة ولا شعر ولا موسيقى ومع ذلـك فلم يكن كيريلوف نفسـه جميلاً بـل كان كمـا وصفـه تشيكـوف «عـادي الملامح ضئيل البنية خشن المظهر وكانت شفتاه الغليظتان وأنفه الأقنى ونظراته الآسية الشاردة توحي بكثير من الجفـوة والصرامة، وكان شعـره الأشعث وخداه الغائران وشيبه المبكر وشحوب وجهه وحركاته المرتبكة تفصح عن فقر وحرمان طويل وعن السأم من الحياة والعزوف عن الناس. وما كان الناظر إليه ليستطيع أن يتخيل أن مثله يمكن أن يكون زوجاً وأن يبكي ولداً له قد مات».

وعلى النقيض من ذلك كان أبو جين وسيماً، تبدو عليه مخايل من يعيش عيشة بوهيمية حرة. كان يبدو في سترته الضيقة وشعره الكث ووجهه الممتلىء أرستقراطياً «كالأسد». ومن الغريب أن هذا المظهر القوي لم يزد أن كشف عن سوقية أبـو جين: فما كـان بينه وبين الأسـد من شبه إلا مجـرد المظهـر». أن كيريلوف وزوجته ظلا صامتين لم يبكيا تحت وطأة الحـزن. أما هـو «فقد راح يبكي ويعول». ولا شك أن تشيكوف كان في صف كيريلوف وإن لم يفصح عن ذلك لما نعرف عنه من ميل إلى التحفظ كراهة للإفصاح عن مشاعره الخاصة.

وقد كان أبـوجين مخلصاً حين توسل إلى الطبيب أن يذهب معـه ولكن عبـاراته كـانت تبدو «متكلفـة مصنوعـة لا تناسب الجـو الذي كـان يسود بيت الطبيب» كانت الألفاظ التي وصف بها أبو جين خيانـة زوجته، ألفـاظاً مبتـذلة مصطنعة فلم يملك كيريلوف إلا أن يرى فيها إهانة موجهة إليه.

فالقصة إذن ليست قصة إنسانين متحضرين يـوجه كـل منهما إلى الآخـر

إهانات لا مبرر لها بقدر ما هي قصة الحزن الإنساني النبيل الذي تمتهنه السوقية.

وهكذا نأخذ بالتدريج في فهم أناقة أبوجين على حقيقتها فنعرف أنها أناقة سطحية وطلاء زائف، لا يلبث أن ينكشف في أول لحظة يتعرض فيها لتجربة قاسية فيبدو ما تحته من طبيعة جافية وخواء روحي...

إن المشاعر الإنسانية من حق أولئك الذين ترتبط حياتهم بالعمل وحدهم. وقد كان كيريلوف في ثورته يتحدث عن «جميع العاملين» ويشعر القارئ من حديثه أنه يقوم رمزاً لكل العمال من الرجال والنساء في روسيا هؤلاء الذين يحسون إحساساً عميقاً بكرامة الإنسان ويمقتون الفراغ والتطفل والعيش على حساب الآخرين. في حياة أولئك العاملين وحدهم يتمثل ما في الحياة من جمال وموسيقى وشعر وبهذا يوحي المؤلف إلى القارئ أن يزدري الجمال السطحي ويرى فيه امتهاناً لكل ما هو إنساني جميل.

وببصيرة الفنان النافذة يدرك تشيكوف أن ما يبدو على كيريلوف وأمثاله من جفاء وخشونة لما يلقون من جهد العمل والفقر ليس إلا شيئاً سطحياً يخفي تحته ما في طبيعتهم من جمال حقيقي بينما لا تعدو أناقة أبو جين وطباعه المهذبة أن تكون مجرد مظهر براق.

وهكذا نرى أن كيريلوف لم يكن في ثورته بعيداً عن الأنصاف إلا في الظاهر فحسب. وندرك أن أبوجين رغم أنه قد ذهب إلى الطبيب بنية حسنة معتقداً أن زوجته مريضة حقاً لم يكن على حق حين ألقى بالطبيب الحزين في ذلك الجو السوقي القبيح الذي كان يعيش هو فيه. ويؤكد فيما في القصة من تفصيلات سوقية أبوجين وحياة طبقته الطفيلية وما كان في حياة كيريلوف من اعتزاز بكرامة الإنسان. ولنأخذ مثلاً وصف المؤلف لانتظار الطبيب عودة أبو جين في حجرة الجلوس.

«جلس كيريلوف في المقعد الوثير وأخذ ينظر إلى أصابعه وما علق بها من آثار حامض الكربون. ونظر إلى ساعة الحائط التي استرعت انتباهه بدقاتها

فرأى بجوارها ذئباً محنطاً يبدو في ضخامته وبدانته مثل أبو جين نفسه».

وبهذه التفصيلات العابرة ـ كالإشارة إلى يدي الطبيب وما بهما من آثار العمل وتلك المقارنة البارعة بين أبوجين وذلك الذئب البدين ـ يفصح تشيكوف عن ازدرائه للكسالى والمتطفلين وحبه «للرجل العادي» العامل.

والكاتب كما نرى لا يكشف عن حبه وكراهيته بأسلوب سردي مباشر بل يشيع ذلك في روح العمل الأدبي كله كتيار خفي. وهو لا يفرض على القارئ ما في عمله الفني من حقائق تفرض نفسها بنفسها، بل يحاول أن يخفف من حدتها بعض الشيء.. وهكذا نراه يقول: «إن ما دار في نفس كيريلوف وهو عائد إلى بيته من عواطف وأفكار كان يتسم بالقسوة وقلة الإنصاف فقد راح يلعن أبوجين وزوجته وباشنسكي وكل من يعيشون في الغيوم الوردية المعطرة إلى أن امتلأ قلبه بالكراهية واتخذ من هؤلاء الناس موقفاً غير عادل.

«وسينقضي الزمن وتنقضي معه أحزان كيريلوف ولكنه لن ينسى قط ما وقع عليه من ظلم إلى أن يموت!».

وهكذا حاول تشيكوف بعد أن رسم صورة فاضحة لأبوجين وصب عليه كل ازدرائه أن يخفف من حدة غضبه واحتقاره مدفوعاً إلى ذلك بشعور «الليبرالية» السائد حينذاك.

ولقد كان تشيكوف رغم كل هذا يحب أبطاله حباً عميقاً فيه كثير من الحنان والرقة وكان دائماً يشعر بمسؤوليته نحوهم ونحو ما في حياتهم من هوان وشقاء. وقد قال لجوركي ذات مرة في هذا الصدد: «كلما رأيت مدرساً شعرت بالحرج لما يبدو عليه من خوف ومظهر زري ولم أتمالك أن أحس أني مسؤول عن ذلك إلى حد ما». ولكنه لم يكن يستطيع أن يصورهم على غير حقيقتهم ولا أن ينسب إليهم من الوعي ما لم يكونوا قد ظفروا به بعد، كما نجد بعد ذلك في شخصيات جوركي. ومع ذلك فقد كان أبطال تشيكوف طليعة لأبطال جوركي الذين يدركون هدفهم ويعرفون كيف يسعون إلى تحقيقه.

وليس يخفى أن للشخصيات الطيبة التي يخلقها الأدباء في قصصهم قيمة

تعليمية واضحة. ولا يتحقق هذا الهدف إلا بخلق وتصور شخصيات متميزة، والكاتب يقوم بعملية اختيار وتمييز دقيق للقسمات الدالة المعبرة التي تفرق بين الشخصيات وتعطيها طابعها الأصيل المتميز كما رأينا عند أنطون تشيكوف وأدوات الكاتب في هذا الصدد هي السرد والحوار معاً، إذ يجب أن يكشفا عن طبائع الشخصيات وأبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية.

- ٤ -

الحوار والسرد

الحوار مشترك بين القصة والمسرحية وإن كانت المسرحية لا تعتمد على سواه وهو في القصة عنصر من عناصرها الحيوية يقوم بدور كبير في تقديم الشخصيات ورسم صورة توضح طبائعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية، ويشترك الحوار مع السرد في أداء هذه الوظيفة.

وأدوات التعبير في الحوار والسرد هي اللغة، ولذلك نحب أن ننبه إلى أن اللغة العربية في ذاتها لغة موسيقية لألفاظها وأساليبها رنين وإيقاع. وقد أسرف كتاب العصور المتأخرة في استغلال هذه الموسيقية، بالمغالاة في المحسنات اللفظية والمعنوية، فبلغت الصناعة اللفظية مبلغاً كان فيه القالب أكبر من المعنى وأوسع مجالاً. ثم جاء العصر الحديث يزخر بموضوعاته العلمية وبحوثه الاجتماعية والفنية مما لا يحتمل البهرجة اللفظية فأريدت اللغة على أن تكون القوالب على أقدار المعاني في غير إهمال لما تقتضيه خصائص اللغة من الموسيقية الأخاذة، لذلك يجب أن يعنى الكاتب بلغة قصته لا يبالغ في المحسنات اللفظية من نحو الاستعارة والتشبيه والترادف بل يجعل الألفاظ على أقدار المعاني قدر المستطاع. ولا ينسينا هذا أن بلاغة الكتابة تكون بمراعاة المقام فالإطناب مستحب في مواقف الإطناب، والإيجاز مطلوب في مواقف الإيجاز، بيد أن هناك شيئاً تجب مراعاته على كل حال وهو تجنب الأسلوب المبتذل ونعني بالابتذال في الأسلوب استعمال ألفاظ شائعة شيوعا يفقدها الرونق والرواء، والوقوف عند التراكيب الركيكة التي لا يستبين بها قدرة اللغة

على التصرف في الأداء والتعبير وإذا كان على القاص أن يعرف للمعنى حدوده في الأداء فإنه باعتباره أديباً عليه أن يتخير اللفظ الرشيق والتركيب البديع.

يعتمد السرد في القصة على «الوصف» في تصوير الجو العام للقصة من جهة وكذلك في تصوير الشخصيات بأبعادها المختلفة مشتركاً في ذلك مع الحوار في أداء هذه الوظيفة. ونذكر أهم ما يؤثر في أسلوب «الوصف» اللفظي في القصة[1]:

١ - يقوم الوصف الأدبي بوجه عام على اختيار أهم العناصر التي تميز الموصوف وتكون مصدر الجمال والتأثير، تاركاً الأشياء أو التفاصيل العلمية الدقيقة، ثم يفسر هذه العناصر تفسيراً عاطفياً خيالياً متأثراً بمزاج الأديب وذكائه.

وهنا ندرك الخيط الرفيع بين لغة الشعر ولغة القصة، إذ أن الأسلوب الشعري في القصة عندما ينبع من صميم الموقف القصصي، مصوراً لأزمة جادة أو مأساة أليمة، يعد ضرورة فنية تثري القصة وتغنيها.

ومن أجود القصص التي نجح فيها هذا الأسلوب الشعري بموسيقاه الخفية والظاهرة أحياناً قصةً كتبها تشيكوف أسمها «موجع القلب Heart sick يروي فيها المؤلف قصة أيونا سائق عربة الأجرة العجوز، فقد مات ولده وخلف في نفسه حزناً عميقاً ولكنه لم يجد حوله من يبثه هذا الحزن، وحاول مراراً أن يتحدث بما يشعر به من أسى إلى من كانوا يركبون عربته من رواد الليل فقام في وجهه في كل مرة سد من الأعراض وقلة الاهتمام. ولكنه كان لا بد أن يزيح عن قلبه ما ينوء به وقد صور المؤلف هذا الشعور قصيراً قوياً معبراً حتى يحس القارئ إحساساً جسمانياً بما كانت تفيض به نفس السائق من حزن يكاد يقتله. وفي النهاية لا يجد أمامه من يبثه بلواه إلّا حصانه:

«. . فلنفرض أن كان لك مهر صغير ومات فجأة!. . ألا يحزنك موته؟»

---

(١) رجعنا في هذا الجزء إلى «الأسلوب» للأستاذ أحمد الشايب ص ١٠٣ وما بعدها.

ويمضغ الحصان ثم يصغي ثم يرسل أنفاسه على يد صاحبه.. ويتشجع إيونا ويروي للحصان القصة بأكملها[1].

وبالنسبة للأوصاف في هذه القصة ـ وهذا ما يعنينا هنا ـ فتشيكوف كما يلاحظ الدكتور رشاد رشدي[2] ـ لم يوردها لذاتها بل لأنها تساهم مساهمة فعالة في تصوير الحدث وتطويره.. فافتتاح القصة بوصف الثلج وهو يغطي الكائنات يوحي بالانعزال والوحدة وبالتالي يوحي بالعزلة والوحدة التي يعاني منهما السائق أيونا فنحن نقرأ:

«وندف كبيرة من الثلج تتطاير في بطء حول المصابيح التي أضاءت لتوها ـ وتكسو السقوف وظهور الخيل والأكتاف وأغطية الرؤوس. وقائد الزحافة أيونا بوتابوف يجلس على مقعد القيادة دون أن يتحرك ويبدو أنه لو تساقط عليه تيار ثلجي منتظم لما فكر في إزاحة الثلج عن جسده...

حتى المهرة الصغيرة هي الأخرى معزولة بعيدة عن بيئتها الأصلية إذ نقرأ «فأي مخلوق ينتزع من الحقول المنبسطة التي ألفتها عيناه ويرمي به في هذه البؤرة المليئة بالأضواء المخيفة والضجة التي لا تنقطع وبشر في عجلة من أمرهم أي مخلوق هذا شأنه لا بد وأن يفكر».

ووصف أيونا وهو يجلس على مقعد القيادة منحنياً كأقصى ما يستطيع الجسد البشري أن ينحني، يوحي بالآلام التي كان ينوء تحتها.. ولكن في وسط هذه الصورة التي توحي بالعزلة والوحدة والشقاء، نجد تشيكوف يشبه أيونا بالشبح كما يشبه المهرة بلعبة من لعب الأطفال.. وقد يبدو هذا غريباً فالشبح ولعب الأطفال أشياء غير قادرة على الإحساس، ولكن تشيكوف كما يقول الناقد المعاصر Cleamth Broohes لم يورد هذين التشبيهين عبثاً بل حتى لا ينم الموقف الذي يصوره عن إحساس أيونا بالعزلة والشقاء بشكل يشتم منه أن الكاتب يريد أن يستدر شفقتها، فالموقف مليء بالألم يدعو إلى الرثاء ولذلك

---

(1) —V. Yermilov : op. cit, P. 92

(2) فن القصة القصيرة ص ١٤٣ وما بعدها، وبالكتاب ترجمة هذه القصة بعنوان «الشقاء».

فتشيكوف يتعمد أن يصوره تصويراً موضوعياً محايداً. . وهذا يؤدي بنا إلى الحديث عن النقطة الثانية وهي نقطة التقدير والتصوير[1].

فتشيكوف حريص كل الحرص على ألا يتعرض بالتقدير لإحساسات أيونا بالشقاء والعزلة بل يصورها تصويراً موضوعياً محايداً كل الحياد. وهو يفعل هذا في عدة مناظر يبدؤها بمنظر الزحافة وصاحبها والثلج يتساقط عليهما وقد انتحيا ركناً منعزلاً في شارع من شوارع بطرسبرج وأيونا يغطيه ثلج أبيض كالشبح منحنياً كأقصى ما يستطيع الجسد أن ينحني. . منعزل عن كل ما حواليه حتى لو أنه تعرض لتيار ثلجي لما فكر في ضرورة إزاحة الثلج عن جسده وهو في عزلته هذه لا يسمع نداء الضابط له إلا بعد أن يكرره مرة ومرتين. .

ونحن لا نعرف أنه يحس بالبؤس. . كل ما نعرفه أنه معزول عن كل ما حواليه، وفي المنظر الثاني نرى أيونا يقود الزحافة وبها الضابط إلى فبرجسكايا. ونلاحظ أنه يكاد يصطدم أكثر من مرة ونحن لا نفهم بعد إلا أنه مضطرب شديد الاضطراب. ويعلق الضابط على اضطرابه متفكها وهنا فقط نعلم سر اضطرابه وانعزاله. وتعلم ذلك في اختصار ودون أن يقرر الكاتب شيئاً إذ يبتسم أيونا ابتسامة كئيبة «وهي ابتسامة تدل على حرج إحساسه بموقفه ـ وبها أيضاً يحاول تشيكوف أن يتحاشى تعمداً استدرار شفقتنا فبدل أن يجعله ينتحب أو يبكي مثلاً ـيجعله يبتسم محرجاً» ثم يلتفت إلى الضابط ويقول:

«إبني. إبني مات هذا الأسبوع يا سيدي. . .».

ويتشجع أيونا إذ يسأل الضابط كيف مات ابنه ويبدأ يبوح بأحزانه ولكنه يحجم عن ذلك لأن الضابط مشغول عنه بشؤونه الخاصة. . وينزل الضابط.

ويقف أيونا بزحافته قرب مطعم وينكمش من جديد في مقعده ومن جديد يغطيه الثلج الأبيض ويغطي مهرته. وهكذا نعلم أنه يعود من جديد إلى عزلته. . ثم يبدأ المنظر الثاني فيستقل الزحافة ثلاثة شبان سكارى وهم في

---

(١) رشاد رشدي: نفس المرجع.

سكرهم يشتمون أيونا ويصفعونه على قفاه ولكنه يضحك بين الحين والحين ويقول إنهم شبان يمرحون»، ونبدأ نحن ندرك من سلوكه هذا مدى وحدته ومدى شقائه، فهو لا يعبأ بما يفعلون به ما داموا في صحبته وما دام يأمل أن يبوح لهم بأحزانه. ويحاول أن يفعل ذلك مرة أو مرتين ولكنهم يبلغون غايتهم ويتركون العربة. ومن جديد يصبح أيونا وحيداً لا يجد من يستمع له وهنا فقط بعد أن يكون شقاؤه قد جسمته لنا أحداث القصة تجسيماً كافياً يقرر تشيكوف أو يصرح أن أيونا كان تعيساً وحيداً لا يجد بين الجماهير الرائحة الغادية من يبوح له بشقائه ولو أن هذا التقرير جاء قبل أن جسمت أحداث القصة مضمونه لما كان له نفس الأثر، فهو في هذا الموضع في مكانة الصدى ترجعه الأحداث نفسها في عقل القارئ ويمضي تشيكوف بعد ذلك في المنظر الثالث ـ بعد أن يكون إدراكنا لمدى شقاء أيونا قد اتضح ـ فيصوره وقد عاد بمهرته إلى الإسطبل ثم ذهب لينام حيث ينام غيره من الفقراء. . ويزداد إحساسه بالتعاسة ولكنه لا يفصح عن هذا الإحساس حتى لنفسه، إذ يعزوه إلى أنه عاد إلى البيت قبل أن يكسب قوت يومه ـ ويحاول مرة أخرى أن يبوح بأحزانه لأحد رفاقه ولكنه يفشل. . ويعود به التفكير إلى عمله فيخرج ليطمئن على مهرته قبل أن ينام. ويراها تأكل ويحدثها عن الأكل وعن ندمه لعودته مبكراً قبل أن يكسب قوت يومه. . ونحن نعلم أنه لم يذهب إلى مهرته ليحدثها عن أحزانه بل ليطمئن عليها قبل أن ينام ـ ولكن الحيث يقوده إلى عجزه عن كسب قوت يومه وإلى أنه أصبح لا يصلح للقيادة وأن ابنه أصلح منه ـ ولكن ابنه قد مات ـ ويحاول أن يقرب الفكرة إلى المهرة فيقول:

ـ تصوري إن كان لك مهرة صغيرة ـ وأنت أم هذه المهرة ـ وفجأة ذهبت هذه المهرة الصغيرة ـ وماتت ـ ستأسفين لموتها ـ أليس كذلك؟.

والمهرة تأكل في صمت ـ وتنصت ـ تنصت كما لم ينصت إنسان من قبل ـ وهنا ينفجر الينبوع ويقص أيونا على المهرة قصة أحزانه كاملة. .

ولا يقرر تشيكوف أن عالم الناس قد اضطر أيونا إلى أن يبحث عن العطف عند الحيوان ـ لا ـ إنه لا يقرر شيئاً من هذا ولا يعلق عليه ـ بل

يجسمه في حدث متكامل له وحدته وله ذاتيته ـ وهي الذاتية التي تقيم العمل الفني وتميزه عن غيره من الأعمال[1].

٢ ـ ولما كان هذا الفن معتمداً على الخيال في التصوير كانت عبارته حاوية هذه الصور الخيالية من تشبيه، ومجاز، واستعارة ومبالغة ومقابلة، لأن في كل صورة من هذه ميزة لتقوية المعنى أو تجسيده، أو إلحاقه بما هو أقوى منه استجابة لقوة العاطفة والانفعال. بيد أنه تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن البديع والزينة اللفظية لا تحسنان إلا مع ثقافة واسعة، وذوق في اللغة رفيع وحس في الأدب رقيق.

ويمكن للكاتب أن يلزم نفسه بأمرين اثنين ليوفر لنفسه الفوز بحسن التعبير[2].

الأول: الحرص الشديد على الدقة سواء في أداء الفكرة أو في صوغ الخيال فلا يسمح بكلمة أو عبارة هي أقل أو أكبر من فكرته كما يرفض استعارة قبيحة أو كناية غامضة، أو تعليلاً غير حسن.

الثاني: التصرف السديد في بناء الجمل والعبارات بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها، وبالقصر أو الفصل أو الوصل، حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني وما في وجدانه من تصور وموسيقا.

ذلك يتلخص في أن يكون الأسلوب للكاتب طبيعته الثانية، وبذلك يكون سهل الإنشاء، يصدر عن صاحبه حديثاً أو محاضرة أو تأليفاً، كأنه يتنفس أو يبصر، وهذه آخر درجات القدرة البيانية.

وفن الخلق الأدبي، فن خلق الشخصيات والنماذج الإنسانية يحتاج إلى الخيال والحدس، والقدرة على «تجميع الحقائق» في ذهن الإنسان ـ كما يقول جوركي فالكاتب الذي يصف تاجراً أو موظفاً أو عاملاً ممن يعرفهم، لا يزيد عن

---

(١) المرجع السابق.

(٢) راجع «الأسلوب» ص ٤٨.

أن يقدم محاكاة لفرد تتفاوت درجة نجاحها، ولكنها تظل مع ذلك مجرد صورة «فوتوغرافية» خالية من كل دلالة اجتماعية أو تربوية، ولا تسهم بشيء يذكر في زيادة معرفتنا بالحياة وبزملائنا في الإنسانية وتعميقها.

ولكن إذا وفق الكاتب إلى أن يستخرج من عشرين أو خمسين أو مائة تاجر أو موظف أو عامل، خصائصهم وعاداتهم وأذواقهم وإشاراتهم ومعتقداتهم وأنماط سلوكهم التي تميزهم باعتبارهم طبقة، وإذا استطاع أن يخرج مجموع هذه السمات إلى الحياة في شخص تاجر واحد، أو موظف أو عامل، فإنه يكون حينئذ قد خلق نموذجاً، ويصبح ما صنعه عملاً فنياً. واتساع ملاحظة الكاتب، وغنى خبرته بالحياة كثيراً ما يهبانه القوة على أن يسمو بموقفه إلى مستوى الحقائق، فمثلاً كان «بلزاك» من الناحية الشخصية نصيراً للنظام البورجوازي، ولكنه كشف مع ذلك في رواياته عن تفاهة البورجوازية ووضاعتها في وضوح طاغ لا يعرف الرحمة. وهناك أمثلة كثيرة لكتاب قاموا بدور المؤرخين غير المتحيزين لطبقاتهم وعصورهم. وفي كل هذه الحالات لا تقل قيمة عمل الأديب عن عمل العالم الذي يدرس أحوال الوجود، وتغذية الحيوانات وأسباب تكاثرها وانقراضها، ويصور صراعها المستميت في سبيل البقاء[1].

وخلال الصراع في سبيل البقاء نمت غريزة حفظ الذات في الإنسان قوتين إبداعيتين جبارتين، هما المعرفة والخيال، والمعرفة أي المقدرة على التحصل تعني المقدرة على الملاحظة والمقارنة ودراسة الظواهر الطبيعية، وحقائق الحياة الاجتماعية أي أنها بعبارة أخرى تعني القدرة على التفكير. والخيال في جوهره، أيضاً لا يعدو أن يكون تفكيراً في العالم، وإن كان تفكيراً بالصور. وربما يمكن القول إن الخيال يعني القدرة على إضافة الصفات والإحساسات والأهداف الإنسانية إلى الأشياء وظواهر الطبيعة.

إننا نسمع ونتحدث عن «كلام الريح» «عويل الريح» أو «القمر الذي يسهر مفكراً» أو «النهر الذي يهمس بالأساطير القديمة» أو «الغابة المتجهمة» أو

---

(1) M. Gorley: On literature, selected articles. P. 29, 30.

«الـريح تتمتم» «زئيـر العاصفـة». والكثير من التعبيـرات التي تهدف إلى فهم ظواهر الطبيعة.

ونحن نسمي هـذه التعبيـرات «أنتــربـومــورفيسم anthrapomorphism التشخيص - وهي كلمة مشتقة من اللفظتين اليونانيتين «أنتروبوس anthropos التي تعني «إنسان»، و «مورف morphe» بمعنى شكل أو صورة، وهنا نلاحظ أن الإنسان يضفي صفاته الإنسانية على كل الأشياء التي يراها، ويتخيل هـذه الأشياء مقترنـة بظواهـر الطبيعـة، بالأشيـاء التي خلقها بنفسـه، بعمله وعقله. ويعتقد الكثيرون أن «التشخيص لم يعد له مكان في الأدب، بل يعتبرونه عائقاً دونـه، ولكن هؤلاء أنفسهم يتحدثون قائلين: «عض البـرد أذنيـه»، «وابتسمت الشمس» و «أتى شهر مايو مقبلاً» بل ويقولون «الجو منضر» على الرغم من أن الظواهر الطبيعية لا يمكن أن تخضع لأحكامنا الأخلاقية[١].

ويبين الأستاذ العقاد أن التشخيص الشعـوري غير التشخيص الـذي هو حيلة لفظية تلجئنـا إليها لـوازم التعبير، ويـوحيها إلينـا تداعي الفكـر وتسلسل الخواطر[٢] والتشخيص ملكة خالقة تستمد قدرتها من الشعور حيناً أو من دقـة الشعور حيناً آخـر، فالشعـور الواسـع هو الـذي يستوعب كـل ما في الأرضين والسمـاوات من الأجسام والمعـاني، فإذا هي حيـة كلها، لأنهـا جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكـل مؤثر ويهتـز لكل هامسة ولامسة فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير، وتـوقظه تلك اليقظة، وهي هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة.

ويبين العقاد المعاني التشخيصية التي يأتي بها اللفظ، وذلك حينما ينظر بعض الأدبـاء إلى الشمس ساعـة الغروب، فيجعلهـا في هذا المشهـد حسناء مفارقة، وما دامت حسناء مفارقة فهي معشوقة أو عاشقة، وما دامت عاشقة فهناك قصة غرام تدور على هذا المعنى إلى حيث ينتهي بها المطاف، وكل هذا لأن

---

(١) M. Gorley: op. cit, P 30, 31.

(٢) عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقداً ص ٤٣٥.

الشمس مؤنثة في اللغة العربية، وحسناء في تشبيهات الشعراء، فهي قصة مولّدة من لفظ عرضيّ قد يكون لها نصيب من الشعور وقد لا يكون لها أقل نصيب.

أما التشخيص الذي يرتكز على الملكة الخالقة، والذي سماه العقاد التشخيص الشعوري الذي يأتي من الشعور، فهو التشخيص الذي لا يمكن أن يخلقه اللفظ ولا التشبيهات ولا تسلسل الخواطر، فهو الشعور العميق بوحشة الغروب، وما ينعكس من ذلك الشعور العميق على الشمس من ترنيق وضراعة وانكسار، ونظر يائس كنظر المريض إلى العُوَّاد، ووجوم شائع بينها وبين عيون النور التي تغرورق على الأغصان لتدمع وتلحظ ألحاظاً خاشعاً من الشجو والإغضاء.

٣ ـ يجب أن تكون الكلماتُ من الدقة بحيث تكون صدى صادقاً لما تحكي من صوت، أو تؤدي من معنى ولون، لذلك حسن الاستعانة بالنعوت التي تزيد في التحديد أو الروعة ليكون الوصف كاشفاً حاكياً ما وراءه، يسمعه الإنسان فكأنما يشهد الطبيعة في أفوافها، والصور في ائتلافها، وكأنما يسمع الرعد القاصف أو الآذي الصاخب، أو البلابل الغريدة، أو نجوى النفوس وهمسات الفؤاد، وخواطر الضمير(١).

ومن ذلك خصت اللغة كل صوت باسم، وكل لون بميزة، وكل طور في الحياة بعلمه، وكثرت فيه الكلمات والتراكيب التي تحكي صوت الطبيعة، وتدل بجرسها على معانيها(٢).

وقد ابتكر تشيكوف طريقة جديدة في وصف المناظر الطبيعية فنبذ المنهج الذي يعتمد على الوصف المفصل الكامل واستعاض عنه بالاكتفاء بصفة واحدة أو ميزة بارزة. وقد أوضح هذا المبدأ في رسالة بعث بها إلى أخيه ألكساندر قال فيها إن الكاتب يستطيع بمجرد إشارة إلى ما تلقيه عجلات الطاحونة المائية من

---

(١) الأسلوب ص ١٠٥.

(٢) المرجع السابق ص ١٠٥ ـ انظر الجزء الذي نتحدث فيه عن علم الدلالة في هذا الكتاب وذلك في كتاب الشعر.

ظلال، وما يلتمع على زجاجة مكسورة فوق سد الطاحونة من ضوء أن يرسم صورة لليلة قمرية. وهذا هو عين ما فعله الكاتب في وصفه لليلة مقمرة في قصته «الذئب». وفي مسرحية «النورس» نستمع إلى الكاتب الشاب تريبليف يعبر عما كان يشعر به من غيرة نحو تريجونين الكاتب الناضج بقوله «لقد ابتدع تريجونين لنفسه منهجاً خاصاً في الكتابة. والكتابة لذلك شيء يسير لديه.. فتراه يصف التماع الضوء على زجاجة مكسورة وانعكاس الظل من عجلة الطاحونة المائية وإذا بك أمام صورة كاملة لليلة مقمرة».

٤ - يجب أن تكون التراكيب والعبارات ذات نغمة عامة ملائمة لما يوصف سواء أكان منظراً رائعاً يبعث الإعجاب، أم معركة حامية تثير الرهبة أو حوادث متتابعة تملك العقل، أو يأساً قاتلاً أم أملاً عريضاً، بحيث يكون الأسلوب اللفظي حكاية للأسلوب المعنوي، ويتحقق بذلك ائتلاف اللفظ والمعنى[١].

ولذلك تجد الوصف النثري مختلف العبارات قوة وليناً باختلاف الموضوعات وقد أورد ابن الأثير[٢] في هذا العرض مثالاً لقوة الأسلوب وجزالته هو قوله تعالى: **﴿ونُفخ في الصُور فصعق من في السموات ومن في الأرض إلا مَن شاء الله. ثم نُفخ فيه أخرى فإذا هم قيام ينظرون﴾** وقوله تعالى: **﴿ولقد جئتُمونا فُرادى كما خلقناكم أول مرة. وتركتُم ما خوّلناكم وراء ظهوركم وما نرى معكم شفعاءكم الذين زعمتم أنهم فيكم شركاء، لقد تقطّع بينكم، وضلّ عنكم ما كنتم تزعمون﴾** وأورد مثال الرقيق من الألفاظ قوله تعالى: **﴿والضحى والليل إذا سجى ما ودّعك ربُّك وما قلى، وللآخرةُ خيرٌ لك من الأولى، ولسوف يُعطيك ربك فترضى، ألم يجدكَ يتيماً فآوى ووجدك ضالاً فهدى، ووجدك عائلاً فأغنى..﴾**.

٥ - وكما يكون الوصف حسياً يتناول مظاهر الأشياء ثابتة ومتحركة

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٦.
(٢) المثل السائر ص ٦٥ - راجع الأسلوب ص ١٠٧.

كذلك يتناول النواحي المعنوية، كالفضائل النفسية والعواطف النبيلة والآلام المبرحة والآمال البهيجة، وما يدور في النفس من شك ويقين، ومن أمثلة ذلك ما كتبه طه حسين في وصف الفيلسوف الحائر «ثم يخيل إلى الفتى كأن عقله قد وقف عن التفكير، وكأن قلبه قد عجز عن الشعور حيناً، وكأن في نفسه شيئاً يشبه النوم وليس بالنوم، وكأنه يسمع ذلك الصوت الغليظ الخشن وهو يبعث في الفضاء قهقهة عالية ملؤها السخرية والاستهزاء. فيعود الفتى إلى شعوره الأليم وتفكيره العقيم، وإذا هو يسأل نفسه مرة أخرى عن هذا الصوت: ما هو؟ وما عسى أن يكون؟ وترتسم على ثغره ابتسامة أخرى عن هذا الصوت الذي أغراه بالعودة صوت إلـه من هؤلاء الآلهة القدماء الذين كان يعبدهم، ويقبل عليهم في المدينة مع صاحبيه ثم لم يلبث أن شك فيهم وتنكر لهم وأعرض عنهم، واستجاب لصديقه الشيخ وجعل يبحث عن إله جديد دون أن يبلغه أو يهتدي إليه، فأضاع نفسه بين قديم كان يعرفه، وجديد لا يألفه[1].

٦ - يجب على الكاتب ألا يسرف مسهباً في الوصف، وأن يوجز الوصف - لأن مهمته التمهيد وتصوير البيئات والشخصيات - حتى لا يعرقل سياق القصة، ويجب أن يكون اهتمام الكاتب موجهاً إلى اختصار ما كتبه فعلاً، وكلنا يعلم إلى أي حد كان «تشيكوف» موجزاً شديد الإيجاز، وقد كتب «تشيكوف» عدة «اسكتشات» تخطيطات موجزة وقصص قصيرة لمجلة «أوسكولكي» التي يحررها «لايكين» وذلك عقب انتهائه عام ١٨٩٢ من نشر قصصه «الاستبس» و «قصة مملة» و «المبارزة» و «جو سيف» و «قصة رجل مجهول» وهي جميعاً من الأعمال الممتازة. وفي هذه «الاسكتشات» يعطينا «تشيكوف» في أكثر من صفحة واحدة بقليل قصة كاملة لحياة «صاحب السعادة» موظف الحكومة الذي يدعى «كوزيروجوف» وهذا الموظف يبتاع منزلاً في الريف يدون فيه ملاحظاته عن الحياة الريفية فيقول: «أثناء خدمتي في سانت بطرسبرج كنت آكل الديكة الرومية بين حين وآخر، ولكنني لم أكن قد شاهدت

---

(١) على هامش السيرة حـ ٣ ص ١٣١ - الأسلوب ص ١٠٧.

هذه الديكة قبل ذبحها إلا بالأمس فحسب.. ويا لها من طيور مسلية!»[1].

والنقطة في هذه القصة التي يسميها تشيكوف «نبذة» هي أن هذا المنزل الريفي الذي يملكه ذلك الشخص المغرم بالطبيعة قد انتقل إلى ملكية «مارفا» المشرفة على شؤون المنزل التي «يدين لها بكثير من اللحظات السعيدة في حياته». وهذه السيدة لم تتوان لحظة واحدة في هدم ذلك المنزل وأقامت مكانه «خمارة» لبيع المشروبات الروحية. وعلى الرغم مما في هذه القصة من إيجاز واختصار فإنها تعطينا صورة كاملة عن حياة «كوزيروجوف» و «مارفا» وعن مثلهما العليا. وكان من الممكن أن تكون هذه «النبذة» موضوعاً لرواية طويلة يكتبها أحد الروائيين.

ويحاول «تشيكوف» في خطاب بعث به إلى شقيقته «ماريا» يطالبها فيه بإنجاز بعض المهام له، أن يصف في سطور قلائل زيارته لدير «جورجيفسكي» بشبه جزيرة القرم فتأتي هذه السطور القلائل قصة شاعرية شائقة مطابقة للحياة. ويذكر ليف نيقولين أنه لا يستطيع أن يقاوم هنا الرغبة في إيراد هذه السطور الغنائية من رسالة «تشيكوف»: و «في» سباستبول «قمت بزيارة ديرجورجيفسكي في ضوء القمر، وأطللت على البحر من فوق الجبل. وكانت تربض على سفح الجبل جبَّانة تنتثر فيها الصلبان البيض. وبدا لي المنظر خيالياً، وفي خارج الدير شاهدت إمرأة زائرة تبكي وتستعطف راهباً وهي تقول: «إذا كنت تحبني، فتعال معي». هذه قصة كاملة في سطور قلائل مركزة. وكان «بونين» يحلم بكتابة هذه القصص التي لا تتجاوز «عقلة الصباع»، وأقدم على هذه المحاولة في أعوامه الأخيرة[2].

وخير طريق للإيجاز أن يكون الكاتب موضوعياً حتى تظل الحركة القصصية سريعة متلاحقة. يقول تشيكوف: «عندما أصف سارقي الخيول في سبعمائة سطر فلا بد لي أن أتحدث وأن أفكر طوال الوقت كما يتحدثون

(١) ليف نيقولين: مقال بعنوان «الكاتب الذي تغنى بالحياة» بمجلة الشرق عن مقال أدبي ظهر في مجلة «أوكتابر» بمناسبة مرور مائة عام على مولد تشيكوف.

(٢) المرجع السابق.

ويفكرون.. أما إذا أضفت شيئاً ذاتياً فسوف تختلط معالم الشخصيات ولن تكون القصة مركزة كما ينبغي للقصة القصيرة. وعندما أكتب فإنني أثق تمام الثقة بأن القارئ سيضيف العناصر الذاتية بنفسه في المواضع التي يرى أنها تفتقر إلى تلك العناصر».

وهناك خطر يتربص بالشبان في كتابة القصة أو الأقصوصة، وهو أن ينسوا موضوعهم ويطلقوا لأنفسهم العنان في سيل من الاعترافات الشخصية التي يلتمسون لها أوهى منفذ. ويقول الدكتور مندور إنه من الواجب أن نلقن الشبان دروساً في التضحية عند كتابة القصة أو الأقصوصة، ونقول التضحية لأننا نعلم مدى ما نكلف الشاب من جهد عندما نطالبه بأن يمسك عن التدفق في وصف محاسن فتاة أحلامه مثلاً، مع أنه في صدد تصوير فتاة عادية كغيرها من مئات الفتيات، وذلك مع العلم بأن الأدب في جوهره تخصيص وتصوير شخصيات متميزة.. لا تعميم أو تصوير مثل عليا من بنات الأحلام وإلا جاء أدباً مبتذلاً لا أصالة فيه[١].

٧ - يجب أن يقام في تصميم القصة توزيع دقيق بين السرد والوصف والحوار، وذلك لأن كلا من هذه العناصر يحرك جوانب خاصة من النفس، ولا بد من التنقل بين هذه الجوانب حتى تمس النفس كلها وتستثير كافة نواحيها، فالقصص يجب أن يقلب السمعيات إلى بصريات والحوار يستحضر الشخصيات، ويجب أن يؤدي إلى تطوير الأحداث وخلق الحركة الدراماتيكية في القصة[٢].

ويجب أن نلاحظ أنه في مسألة اللغة لا يمكن أن نترك لكل شخصية في القصة لغتها، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية، فاللغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع إلا أنها لن تسلب الشخصية تلك «الحقيقة» الإنسانية. ويقول الدكتور مندور إنه لا يجوز أن نحاسب المؤلف باعتبار أن ما تقوله شخصياته هو

---

(١) د. محمد مندور مقال بمجلة الرسالة الجديدة.

(٢) المرجع السابق.

ما يحدث في الحياة بالفعل، إذ يكفي أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التي يضعها فيها المؤلف[١].

وتدخل هنا مسألة واقعية اللغة، وهنا يجب أن نذكر أن أحداً لم يقل بترك كل شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة (الصعيدي بلغة الصعيد والبحراوي بلغة بحري مثلاً)، وإلا جاءت الرواية أو المسرحية خليطاً غير مفهوم. وإنما يلجأ الكتاب إلى مثل هذا القصد يعمدون إليه، وبطريقة عرضية. وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية فهي الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية فلا يتحدث أمّي بأفكار الفلاسفة، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف المسرحي أو التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن أن يكون فناً ـ وكل فن صناعة. وليست الواقعية اللفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء[٢]، ودراسة اللغة في القصة تثير مسألة لغة الحوار: أيكون بالفصحى أم بالعامية؟ وليس شك أن للأديب أن يختار أداة التعبير التي يرتاح لها. . ولكن على شرط أن يحترم هذه الأداة، فإذا كان الحوار بالفصحى فعلى الكاتب أن يستخدم اللغة السليمة ولا يخل بأصولها وقواعدها فيخطئ في النحو أو يدخل عليها الألفاظ الأعجمية والاشتقاقات الغريبة.

والخطر الفني الحقيقي هو ـ كما يرى الدكتور غنيمي هلال ـ مجافاة المسرحية أو القصة للغة الواقع في المضمون، لا في لغة الأداء. فلا ضير أن يحاور صبي أو عامي باللغة العربية ـ على ألا يكون فيها تكلف أو تفيهق ـ ولكن الضرر كل الضرر أن يجري الكاتب على لسان صبي أو عامي آراء فلسفية أو أفكاراً اجتماعية أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع، ولا تتصل بالموقف. وهذا هو ما فصل فيه الدكتور مندور الرأي، وهو أيضاً ما نوافق عليه.

٨ ـ نختم هذا الجزء بالحديث عن روح الكتابة، وترجع أهميتها بالنسبة للحوار في أنها تعطيه لونه الحقيقي وخفته أو ثقله، بل وتعطيه موسيقاه، وهناك

(١، ٢) د. محمد مندور: في الأدب والنقد ص ١٥٥.

صفة يعلق عليها النقاد أهمية كبيرة وهي المسماة (بالهيومر Humour) حتى ليرى جورج دي هامل أن الكاتب الذي لا يمتلك لا الهيومر ولا الروح الشعرية يعتبر فاقداً كل شيء[١].

ويحدد ديهاميل معنى (الهيومر) بإدراك الخيط الرفيع بين روح الفكاهة والهزل الحقيقي Le Comique فالهزل يرمي إلى إثارة الضحك، كما أن له أسلوباً خاصاً ولغة خاصة ومعجماً خاصاً، بحيث يصعب أن يجاوز المآسي وهي تتميز عن المرح الخالص الذي هو حالة نفسية عارضة يطول أو يقصر دوامها، وليست لها قدرة على الكشف عن حقائق النفس[٢].

روح الفكاهة نوع من التغيير في الضياء يمكننا من أن نرى الشيء في كافة مظاهره، ولقد يكون بين بعض تلك المظاهر تناقض، بفضله تكتسب تلك المظاهر دلالتها. إن في روح الفكاهة نوعاً من الخفر والتحفظ. وتملك النفس لا يعرفه الهزل الصريح، ولكنها إن أصبحت مذهباً يصطنع انحرفت عن سبيلها وأخطأت هدفها، إذ لا يجوز أن تظهر إلا تحت ضغط الملابسات. والهزل عزمه منعقد منذ البدء على إثارة الضحك، بينما الفكاهة لا تضحك دائماً، وإن ضحكت فذلك لأنها لا تستطيع أن تتجنب هذا الضحك[٣].

ونورد هنا مثالاً من أنطون تشيكوف الذي يتمتع بقدرة ذكية على تصوير الجوانب الفكاهية من الحياة بكل ألوانها العديدة وظلالها الخفية. والفكاهة في قصة تشيكوف تزيد من حدة المأساة، ولعل هذا راجع إلى اعتماد تشيكوف على المفارقة حين يخرج منطق الحياة أحياناً عن خط سيره المرسوم - عندما يصطدم منطق الحياة مع منطق الأحياء - ومن هنا تحدث المفارقة التي قد تكون مضحكة أو مبكية. والقصة التي نذكرها هنا هي «محنة Woe» وقارىء هذه

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٦.

(٢،٣) جورج ديهاميل: دفاع عن الأدب، ترجمة د. محمد مندور ص ٢٠٤.

(٣) V. Yermilov: op. cit., P. 87. ترجمت هذه القصة إلى العربية بعنوان «الألم» في مجموعة «قصص وروايات قصيرة» للدكتور محمد القصاص ص ٢٤.

القصة يجد فيها ما يجد في قراءته أو مشاهدته لمأساة حقيقية من الحياة.

«كان الخراط جريجوري بتروف معروفاً في حي جاليتشينو بأنه صانع بارع وسكير كبير معاً. وذات يوم حمل زوجته المريضة إلى المستشفى، وراح - في خياله - يحدث امرأته ويقول لها انه سيهدي إلى الطبيب الذي سيمنحها الشفاء علبة سجائر فخمة من خشب الزان المنقط.

«وكان الطريق وعراً تراكمت عليه الثلوج وران عليه الضباب. وتذكر أنه عاش مع زوجته ماتريونا أربعين عاماً بدت له كأنها انقضت فيما يشبه النوم المخمور، في فاقة وعراك وخصام. وأراد أن يقول لزوجته أنه ليس في الحقيقة على هذا الشر الذي طبع سلوكه معها خلال تلك السنوات الأربعين وأنها في الحقيقة أحب مخلوق إلى نفسه. ولكن الأوان كان قد فات فإن الثلج على وجهها لم يعد يذوب!

وبكى الخراط - وبدا له أن أحداث الحياة تجري بسرعة فائقة، فإنه لم يكد يبدأ الحياة مع زوجته العجوز ويكشف لها عن قلبه وما يحمله لها من حب حتى قضت نحبها.. آه، لو كان يستطيع أن يبدأ حياته من جديد!

ومضى في طريقه وقد استحالت تأملاته إلى حلم غائم، ثم أفاق فوجد نفسه في المستشفى وسمع الطبيب يخاطبه بقوله:

«استودع الله ذراعيك وساقيك فقد تجمدت.. لا.. لا ينبغي أن تبكي - لقد قضيت حياتك كاملة فاشكر الله عليها. لقد بلغت الستين فيما أرى ولم يعد لك في الحياة مأرب!».

- وامصيبتاه! وامصيبتاه! يا سيدي الطبيب.. وددت لو استطعت أن أعيش ستة أعوام أخرى!..

- ولم؟

- لم يكن الجواد جوادي وعليّ أن أرده لصاحبه. وعليّ كذلك أن أدفن زوجتي العجوز - ما أسرع ما تجري أمور الحياة! سيدي الطبيب! بافل

إيفانيتس أريد علبة سجائر من أجود ما لديك من خشب الزان المنقط..

وغادر الطبيب الغرفة وهو يلوح بيده.

وفي هذه القصة البالغة القصر تمر أمام أعيننا حياة إنسان بأكملها كأتم ما يمكن أن تجيء في رواية طويلة، وما كان أسرع انقضاؤها! إن الخراط نفسه لم يلحظ قط أنها انقضت.

«ما أسرع ما تجري أمور الحياة!» عبارة واحدة تلخص كل ما في القصة من عناصر المأساة.

وهكذا استطاع المؤلف أن يكشف لنا في بساطة قاهرة عن سلطان القدر الذي لا يلين وعن تلك السلسلة من الأحداث القاسية التي تتخلل طريق الحياة اليومية الرتيبة. لا شك أن القصة تستمر قيمتها الفنية من وصفها لتلك الكوارث المفاجئة التي تطرأ على سير الحياة العادية لأن تلك الكوارث هي النقطة التي تمتزج فيها الفكاهة بالمأساة فيصبحان شيئاً واحداً. فالجواد يجر قدميه إلى المستشفى بصورة آلية رغم أن المرأة قد ماتت، والخراط يمضي في تفكيره حتى تتركز أفكاره - بصورة آلية أيضاً - حول علبة السجائر الفاخرة التي اعتزم أن يهديها إلى الطبيب رغم أن زوجته قد ماتت ويديه قد تجمدتا من الصقيع. وفي هذه القصة الصغيرة مأساتان أولاهما موت الزوجة العجوز وفقد الخراط فجأة لساقيه ويديه. وقد أكد المؤلف في نفس القارئ ما كانت تجري به الحوادث من سرعة رهيبة بتلك المصيبة التي حاقت بالخراط نفسه ولما يكد يصدق مصيبته بفقد زوجته[1].

وهذا المزج - أو بالأحرى الاتحاد الكامل بين الفكاهة والمأساة - يتحقق في أعمال تشيكوف ببساطة طبيعية وطريقة غير مباشرة لا يدري القارئ معها يضحك أم يبكي. فقد كان تشيكوف يؤمن بأن المأساة والكوميديا لا يمكن أن تنفصل إحداهما عن الأخرى انفصالاً حاسماً إذا أنهما في الحقيقة وجهان

(١) ديهاميل: دفاع عن الأدب ترجمة مندور، ص ٨٩.

لظاهرة واحدة من الحياة لها جوانبها الكوميدية وجوانبها الأخرى الحزينة. لذلك يمكن في رأي تشيكوف أن تعد أي ظاهرة مأساة أو كوميديا في وقت واحد.

وهذه القصة تتميز بأن المؤلف لم يكن يلح فيها على الجانب الفكاهي الغالب على موضوعها في الحياة بل كان يمزج فيها بين هذين الجانبين المتقابلين. ولو عدنا إلى الحوار الذي دار في تلك القصة بين الخراط والطبيب فسنرى أنه قد استحال دون أن يدرك القارئ ـ من حديث بين مريض وطبيب إلى حديث بين الإنسان والقدر. ولنذكر ماذا طلب الخراط من الطبيب؟ أنه يضرع إليه أن يغفر له خطاياه التي اقترفها في حياته وأن يمنحه خمس سنوات أو ست ليعيش فيها ويعمل. ويسأله الطبيب، وقد استحال إلى صورة مجسدة للقدر: (ولم؟) فإنما كان يستطيع أن يجيب سؤل الرجل ويرد عليه عمره الذي انقضى. والقارئ لهذا الحوار لا يشك لحظة في أن من حق الطبيب أن يغفر أو لا يغفر وأن يمنح الرجل ما طلب أو يمتنع عن ذلك. ولا ريب إنك إذا فكرت في هذا كله سيجد الابتسام طريقه إلى شفتيك ولكن أتراك تشعر في هذا الابتسام بأدنى ابتهاج؟ هكذا كانت فكاهة تشيكوف الآسية، يعمد إلى الغريب أو غير المألوف فيصوره ببساطة واضحة خالية من كل تأكيد أو تعبير مباشر[1].

---

(١) ديهاميل: دفاع عن الأدب، ترجمة مندور ص ٨٩.

وبعد أن تحدثنا عن عناصر القصة من حكاية وشخصيات وحوار، نحب أن نقول إن القصة تتكون من هذه العناصر جميعاً، لذلك كان بناؤها وحدة لا يمكن أن تتجزأ ـ وحدة عضوية ـ لها بداية ووسط ونهاية، وكل مرحلة من هذه المراحل تؤدي بالضرورة إلى المرحلة التي تليها، وبهذه الوحدة العضوية تتوافر فنية القصة. وما الوحدة الفنية إلا أن يجعل الكاتب همه مقصوراً على إبراز الفكرة الأساسية مجتنباً جهد الطاقة أن يتطرق إلى آفاق أخرى. لذلك يجب ألا يدور مركز القصة حول ما يسمونه «وحدة الحدث» فيتخلص جوهر الموضوع من طغيان الزخرف ولا تطمس التفاصيل الثانوية ذلك الجوهر الجدير بالعناية والإيثار، وتظهر المقدرة الكتابية في التملك لزمام الصميم من الموضوع، حتى تخرج القصة بأفكارها بنياناً عضوياً لا حجر فيه بغير معنى.

وبناء القصة مثله مثل بناء بيت جميل، يجب أن يوضع له تصميم هندسي سابق، كذلك القصة لا بد أن يبدأ الكاتب بوضع تصميمها الفكري.

والتصميم الفكري ينهض به الخيال القوي المحيط الذي يتصور الهيكل العام قبل أن ينهض، ولذلك يقول المستشرقون أن عدم ظهور التصميم الفكري في القصيدة العربية إنما يرجع إلى ضعف الخيال عند العرب، وفي اعتقادنا أن هذا الضعف يمكن تلافيه بالتربية الصحيحة التي تستهدف خلق نظام عقلي وتفكير هندسي عند الشبان. . لا في القصة فحسب، بل وفي كافة مناحي نشاطهم الفكري. . فهو لازم لكتابة مقال لزومه لكتابة قصة أو أقصوصة»[1].

ومثل هذا العمل يحتاج إلى موهبة خاصة ومن طراز معين، وفي ذلك يقول چون ڤان دورتن: «إن العقدة[2] الجيدة تحتاج إلى نوع خاص من الأذهان لكي يتولى خلقها. . . إنها تحتاج إلى نوع من أنواع السليقة الرياضية، وإلى

---

(١) د. محمد مندور: مقال بمجلة الرسالة الجديدة.

(٢) Plot—

قـوة من صنف معين لكي تربط أجـزاءهـا بعضهـا ببعض، وتسـوق الحـوادث بالطريقة التي تؤدي منطقياً من حادث إلى الحادث الذي يليه، وبعد هذا تحول ذلك كله إلى مجموع متناسق ينتهي إلى ختامه المعقول»[1].

وهـذا التصميم الفكـري يهـدف إلى ربط الحـوادث بعضهـا ببعض، ويُحاول أن يجعل من التفصيلات المبعثرة مجموعة ذات مغزى واحد.

وقد يسمى هذا التصميم «بالحبكة Plot» وقـد يسمى «بالعقـدة»، وهي على كل حال تتكون من خيط رئيسي من الحوادث، وبعض الخيـوط الثانـوية تنسج معه، وكل خيط من هذه الخيوط يتألف من عدة حوادث، تمهد لما بعدها ويؤدي كـل منها إلى الآخـر بالضـرورة والحتمية. حتى ينمـو الخيط الـرئيسي ويتطور.

ويفسر فورستر[2] الحبكة بأنها تحاول عبثاً شرح مميزات الخـطة المثلثة «التشابك ـ العقدة ـ الحل».

والحبكة في حقيقة الأمر هي موضوع القصة والطريقة التي يسير بها معاً، ويجب ألا يغيب عن بالنا أن أرسطو قرر أن الحبكة هي أهم عنصر من عناصر المسرحية وبنى ملاحظته هذه على ما كان يشاهده من تأثير المسـرحية الأثينيـة على جمهورها من المشـاهدين واهتمـامهم بموضـوع المسرحيـة، أي فعلها، ولكن المـوضوع أو الفعـل مجال تصـويرهمـا أوسع في القصـة، إذ لا يعتمـد الكـاتب فيها على الحـوار وحده كمـا هو الحـال في المسـرحيـة، بـل يصـور الشخصيات كذلك.

ومؤلف القصـة «لا يقتصر على المـطابقـة بين الشخصيـات ومـطالبهـا وتطويرها بطريق الأفعال، كما في المسرحية، ولهذا لا تعتمد القصة على الأزمة أو العقدة ثم الحل وحدها، كما رأى أرسطو في المسرحية، بـل على التعمق

---

(١) John Van Druten, Playmright at Work, Harper & Brothers P. 30 انظر فن الكاتب المسرحي ص ١٨٢.

(٢) E. M. Forster: Aspects of the Novel, P. 80 - 68.

في الكشف عن جوانب الموقف من خلال الشخصيات، وبوساطة الحديث عنهم وتقديمهم فيخلق المؤلف لهم ما يشبه محكمة من هذه الأقوال ومن التحليل النفسي»[1].

ولعلنا نصل إلى تعريف للحبكة القصصية بأنها سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج. فإذا قلنا: مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك «فهذه حكاية ـ لأن الحكاية مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً ـ ولكن إذا قلنا: مات الملك. ثم ماتت الملكة حزناً» فهذه حبكة.. وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه.. مثل آخر «ماتت الملكة ولم يعرف أحد سبباً لموتها حتى اكتشف فيما بعد أنها ماتت حزناً على وفاة الملك». هذه حبكة بها «سر غامض» هذا النوع نستطيع أن نتطور به كثيراً، وهو يلغي الترتيب الزمني. كما أنه يبتعد عن الحكاية بالقدر الذي تسمح به القيود التي تشده إليها: فكر في موت الملكة. فهو إذا ورد في حكاية سألنا: «ثم ماذا بعد ذلك؟ أما في الحبكة فنسأل: لماذا حدث هذا؟ وذلك هو الفرق بين هذين الوجهين من أوجه الرواية. والحبكة والحكاية مجموعة من الحوادث، ولكنها في الحبكة متصلة بينها رابطة وسببية، وإن اشتركا في الترتيب الزمني[2].

وتتطلب الحبكة ذكاء وذاكرة معاً. أما حب الاستطلاع فهو أدنى الصفات الإنسانية وربما تكون قد لاحظت أن الناس حينما يكونون محبين للاستطلاع فإن ذاكرتهم في أغلب الأحيان تكون ضعيفة كما أنهم يكونون أغبياء في قرارة أنفسهم ولن ينفعنا حب الاستطلاع كثيراً كما أنه لن يساعدنا في الرواية، فهو لن يأخذنا أبعد من الحكاية، فإذا أردنا فهم الرواية وجب أن نضيف الذكاء والذاكرة.

الذكاء أولاً.. فقارئ الروايات الذكي يلتقط الحقيقة الجديدة بعقله،

---

(١) غنيمي هلال: المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦٢٤.

(٢) E. M. Forster : op. cit, P. 80 - 86.

بعكس الشخص المحب للاستطلاع الذي يكتفي بالمرور بعينه عليها. فهو يراها من وجهتي نظر، يراها بمفردها، ثم مرتبطة بالحقائق الأخرى التي قرأها في الصفحات السابقة وماعجز عن فهمها ولكن لن يتوقع أن يفهمها الآن. فالحقائق في الرواية المحبوكة حبكاً جيداً غالباً ما تكون مرتبطة ومتداخلة ولن يتوقع المتفرج المثالي أن يراها جيداً حتى يجلس على تل في النهاية. وعنصر المفاجأة أو الغموض الذي يسميه المتسرعون أحياناً عنصر الرواية البوليسية ـ له أهمية عظمى في الحبكة. فهو يعمل في غفلة من الترتيب الزمني. فالسر يشبه الجيب في الزمن، ويجيء بطريقة بدائية، مثل: لماذا ماتت الملكة؟، أو بطريقة أكثر دهاء في حركات أو كلمات لم تفسر تفسيراً تاماً، ولم يشرح معناها الحقيقي إلا بعد صفحات فالغموض أساس للحبكة. ولا يمكن إدراكه بدون الذكاء. أما الشخص المحب للاستطلاع فلن ينظر إلى أبعد من (وبعد ذلك. . . .) ولكي نستمتع بالسر يجب أن نترك جزءاً في عقلنا خلفنا، بينما الجزء الثاني مستمر في سيره.

ويؤدي بنا هذا إلى الصفة الثانية: الذاكرة.

والذكاء والذاكرة مرتبطان ارتباطاً وثيقاً، فإذا لم نتذكر لم نستطع الفهم فإذا نسينا وجود الملك في الوقت الذي تموت فيه الملكة فلن نعرف السبب في قتلها: والذي يصنع الحبكة يتوقع ألا ننسى كما نتوقع منه ألا يترك نهايات مفككة فكل عمل أو كلمة في الحبكة لها قيمتها، كما يجب أن يقتصد فلا يستخدم إلا القليل منها حتى لو كانت الحبكة معقدة ينبغي أن تكون مترابطة خالية من الشوائب. فقد تكون صعبة أو سهلة وقد تحتوي على أسرار بل يجب أن تكون كذلك، ولكنها يجب ألا تجعلنا نضل الطريق الصحيح. وسترفرف فوقها. وهي تتكشف لنا ـ ذاكرة القارئ «ذلك الوهج الخافت للعقل وما الذكاء إلا الطرف البراق الذي يتقدمه» التي تعيد التفكير والترتيب دائماً وهي ترى مفاتيح جديدة، وسلاسل جديدة من السبب والنتيجة والشعور النهائي «إذا كانت الحبكة جميلة» لن يكون شعوراً بمفاتيح إلى ألغاز أو سلاسل ولكن بشيء جميل مترابط كان يمكن أن يرينا الروائي إياه بطريقة مباشرة. ولكنه لو فعل لما بدا هذا الشيء

جميلاً على الإطلاق فنحن نقابل الجمال هنا لأول مرة في بحثنا. الجمال الذي يجب ألا يلهث وراءه الروائي رغم أنه يكون روائياً فاشلاً لو لم يصل إليه في النهاية. فالجمال جزء متمِّم للحبكة، فهو يبدي بعض الدهشة لوجوده هناك وله العذر في ذلك لأن الدهشة هي أحسن تعبير يلائمه(١).

ولعل أسطورة «أوديب» ملك طيبة القديمة، تقدم لنا مثلاً رائعاً للفرق بين الحبكة وبين الحكاية.

إن قصة أوديب تبدأ فعلاً قبل مولده، وذلك حينما حلت اللعنة على بيت قدموس، وحينما يولد أوديب يعلم والداه من نبوءة دلفي أنه سوف يقتل أباه ذات يوم، وأنه سوف يلوث فراش أمه. ولكي يحولا دون ذلك يدفعان بالوليد إلى أحد الرعاة ليذهب به إلى الجبال وليتركه هناك في العراء فوق صخرة من الصخور ليلقي مصيره. إلا أن الراعي يصنع غير ما أُمر به، إنه يدفع الطفل إلى راع آخر من رعايا مملكة مجاورة.. وينطلق هذا بالطفل إلى مولاه الملك ومولاته الملكة اللذين يقرران أن ينشئاه على أنه ابنهما. ويشب الطفل ويبلغ الرشد وتطرق النبوءة القديمة أذنيه.. النبوءة التي تحدثت بها دلفى عن مستقبله، ويعتزم أوديب، وهو يظن أن أبويه بالتبني هما والداه الحقيقيان، أن يأخذ زمام المقادير بيديه.. ويصور له منطقه أنه إذا ترك تلك البلاد - ليكون بعيداً عن هذين الوالدين - فلن تتحقق تلك النبوءة أبداً، ومن ثمة فهو يقرر الإبحار إلى مدينة طيبة حتى يكون بنجوة من تلك اللعنة.. ولا يمضي وقت طويل بعد أن تطأ قدماه الأرض حتى يواجه محارباً يسوق عربة، يأبى أن يخلي الطريق لأوديب.. ومن هنا تنشب معركة يقتل فيها أوديب المحارب الطيبي. ثم لا يلبث أن يصل بعد هذا إلى مدينة طيبة التي يجد أهلها يرتجفون من الرعب من هولة لا تنفك تطالبهم بضحايا من البشر. ويقبل أوديب تحدي الهولة ويخوض معها معركة هائلة ينتصر فيها عليها، ويصبح بهذا بطل مدينة طيبة، ويتقدم إليه أهلها بتاجها فيتقبله.. ولا يلبث أن يتزوج من ملكة المدينة الأرمل.. وبذا

---

(١) E. M. Forster : op. cit., P. 86.

تتحقق النبوءة بحذافيرها. . فقد كان المحارب الذي قتله أوديب عند مفترق الطرق هو أبا أوديب. . كما كانت العروس التي تزوجها هي أمه.

***

والمقومات التي تحدثنا عنها تتلاقى على امتداد القطاع الطولي في القصة. فالشخصية تنمو من خلال الحدث وإذ بالنمو النفسي يتأزم حتى يصل إلى لحظة معينة. . تنتهي عندها خيوط الحدث الملتقية على امتداد نهاية القطاع الطولي والتي أبان عنها الكاتب في المرحلة الأولى التي نسميها مرحلة الموقف أو البداية، وهذه اللحظة هي لحظة التنوير». وهي النقطة الواقعة على القطاع الطولي وتتلاقي عندها خيوط الحدث مجتمعة، مرتبطة بالمقومات التي تحدثنا عنها، وملتقية على امتداد هذا القطاع الطولي. وتكون نقطة التنوير بذلك هي النقطة أو اللحظة التي يكتمل بها معنى الحدث «لأن أركان الحدث الثلاثة وهي الحوادث والشخصيات والمعنى وحدة لا تتجزأ يساند كل منها الآخر ويقوم على خدمته. ولذلك فالمعنى ينبغي أن يوجد في جميع مراحل القصة من بداية الحدث إلى نهايته»[١].

وفي القصة القصيرة ينظر الكاتب إلى الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا كما هو الحال عند كاتب الرواية، لأن كاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحدث من زاوية معينة ويلقي عليه ضوءاً معيناً لا عدة أضواء، وهو يهتم بتصوير موقف معين في حياة فرد أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها. فالذي يعنيه أن يجلو هذا الموقف أي أن يستشف منه معنى معيناً يريد إبرازه للقارئ، ولذلك فإن النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، ولذلك فنحن نسمي هذه النقطة «لحظة التنوير»[٢].

---

(١) رشاد رشدي: نفس المرجع ص ٦٣.

(٢) المرجع السابق ص ٩٦.

وهنا نحب أن نشير إلى الخيط الرفيع الـذي يفصل بين القصـة القصيرة والرواية، فالقصة القصيرة تعتمد على التركيز وكذلك لا توجد فيهـا كلمة غيـر ضرورية بحيث إذا حـذفت منها كلمـة اختلّ المعنى. وهي تضغط الـوحدات الثلاث في وقت واحد ومكان واحد وعمل واحد، والرواية تعتمد على التجميع في تحقيق المعنى، على عكس القصة القصيرة التي تكتفي بقـطاع من الحياة يعني شيئاً معيناً، ولذلك فهي تسلط عليه الضوء بحيث تنتهي به نهاية تنير معنى اللحظة. وفي الرواية يترك بعض الكتاب القارئ يشعر بأن القصـة التي قرأهـا فصلاً من فصول الحياة، بدون أن تنتهي إلى حل، وهم يبررون ذلك بأن قوانين الحياة وأعمالها مستمرة، فقد يكون الزواج نهاية عقدة كما في القصة الغرامية. وهو في ذاته بدءُ مشكلة جديدة، وعهد جديد وعقدة جديـدة وقد يكـون موت البطل نهاية عقدة من العقد وهو في ذاته بدء مشكلة لأسرته.

وهذه النهاية المفتوحة أقرب لطبيعة وروح العصـر، ولذلـك نجد قصـة تشيكوف وقصة نجيب محفوظ نماذج طيبة للقصة العصرية التي تعالج شرائح من الحياة بمنطق الحياة الذي لا ينـي يتوقف، ولا يعرف النهاية المطلقة... إن النهاية حسب منطق الحياة تعني بـداية جـديدة وهكـذا تدور الحيـاة في حلقة مستمرة، قد تكون هذه الحلقة مفرغة، وقد تكتسب معـاني إنسانيـة من خلال صراع الإنسان الدائب لتحقيق ذاته بين عناصر الطبيعة وظواهرها المختلفة.

فالقصة «كالحياة ـ معقدة، متعددة الجوانب، ممتدة، حية المعالم، وقصـد المؤلف فيهـا إلى حكايـة الفشل أو النجـاح أقل من قصـده إلى عرض منـاظر وتحليـل شخصيات تـرمي إلى هدف واحـد يتصل بحـال الإنسـان في مـوقف خاص، وما يحيط به من بؤس وما يتوعده من أخطار، وما يمكن أن يواجه هذه الأخطار به، بما لديه من وسائل، وبما منح من إرادة، ويتكشف هذا كله عن فكرة كبيرة، هي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى»(١).

---

(١) انـظر Claude - Edmonde Magny: L'Age du Roman Americain P. 91 - 92, 97.
راجع: المدخل في النقد الأدبي الحديث ص ٦٢٥.

كيف تكتب..!

لقد أسهبنا كثيراً في التحدث لمن يؤلف القصة.. ولكننا لم نطرق موضوع التدريب العملي على إنشاء القصة، وهو موضوع شائك. ولنبدأ بتقدمة عن القصة كمراحل تطورية وهي:

١ - الحكاية.
٢ - القصة القصيرة.
٣ - القصة الطويلة.

فهل يا ترى وجدت هذه الألوان في الآداب بهذا الترتيب في الوجود الزمني والوجود التعلمي..

إنه بلا شك ما يقره العقل والتطور من الأقل إلى الأكثر ومن الأضعف إلى الضعيف ثم القوي والأقوى، وبذلك يمكننا أن نعثر على أول أساس للتدريب العملي على إنشاء القصة عند الناشئين وهو التدرج في التدريب مع الناشئ على هذا النمط السابق من الترتيب فنسمح للناشئ أن يمارس الحكاية لمدة ما - والحكاية هي تلك القصاصة من الدودة الشريطية المسماة الزمن، كما يقول فوستر، وهي كذلك مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً[1] - ثم نعلم الناشئ في أثناء هذه المدة عناصر القصة الفنية عله يطبقها في بعض حكاياته أو يطبق بعضها على الأقل.. ثم ننقله إلى المرحلة التي بعدها وهي مرحلة الأقصوصة أو القصة القصيرة وهنا لا نبيح له أن يكتب إلا مراعياً عناصر القصة الفنية التي مارسا بعضها ممارسة قد تكون قريبة من الاكتمال. ونظن أن هذه المرحلة هي أصعب مراحل التدريب بل هي لبابها فإنه إذا استطاع الناشئ أن يلمم بهذه العناصر في كتاباته فإنه يكون قد حصل على ما نسميه بالموهبة القصصية المكتسبة.

---

(١) E. M. Forster: op. cit., P. 80.

وفي هـذه المـرحلة لا بـأس من أن يقلد النـاشئ الكتّـاب المجيـدين، ويتدرج في تمرينه على مراحل فيمر بمرحلة موباسان ثم تتلوها مرحلة تشيكوف أو همنجواي، وذلك كله على سبيل التمثيل فليست هنـاك مراحـل ثابتـة وإنما المعول على اتجاه النـاشئ الفني ونضوجـه ولا ضرر على الاطـلاق من تناول الكاتب المحبوب أو الأثير بالتحليل الدقيق لمعرفة سر طريقته في الكتابة وتفوقه في الأداء توطئة لتقليده تقليداً ذكياً محكماً من حيث الأسلوب أو العقدة أو رسم الشخصية أو ذلك كله معاً[1].

ولا تختلف هذه الطريقة عن «المعارضة» في الشعر كما شرحناها، وهي تهدف إلى نفس الهدف، فيقرأ الناشئ ما استطاع ولـه أن يستعير من الكتـاب المجيدين طرائقهم وحـذقهم ما استـطاع. ولكن ينبغي أن يتجنب البتة سـرقة الأفكار من تلك القصص كما هي لأن المحاكاة المفيدة هي محاكـاة الطريقـة والمنوال لا اختلاس الموضوع. وبعد أن يتقن الناشئ محاكاة كاتب معين يجب أن يتركه ليحاكي كاتباً آخر يبـاينه في الفن والمـذهب كي يتخلص من عبوديـة المحاكاة لكاتب معين ويحتفظ بما استخلصه من براعة مجردة.. وبعد محاكاة جملة كتّاب، سيهتدي الناشئ إلى منواله الخاص ويكون قد حذق اللغة وطريقة التناول والأداء[2].

وننتقل بعد ذلك بالخاصة من الأفذاذ الذين يمكنهم متـابعة الكتـابة إلى القصة الطويلة أو الرواية ذات الأفق الواسع ويصحبها زيادة على مراعاة العناصر السابقة اطلاع ضخم وقراءات للقصص الطويلة حتى يلم بالمدى الذي يمكنه أن يصـل إلى مستواه. واطـلاع واسع بـالحياة نفسهـا.. فإن الحيـاة فيهـا من موضوعـات حيويـة يمكن أن تكون مجـال قصة طـويلة إذا ما أعـطيت القاص المقدرة على التجميع في تحقيق المعنى الكلي، والتنويع والإثـارة والوقفـات المشوقة في أواخر الفصول وغير ذلك مما يسمى بملء القصة الطويلة.. ولكني أشعر بأني تـركت الناشئ في مـرحلة القصة الـطويلة لنفسه ولجهـده واكتفيت

---

(١) رينشارد سامرز: مقال عن «فن كتابة الرواية».

(٢) المرجع السابق.

بالنصح ؛ وليست تلك طريقتي التي تهدف إلى إيجاد طريقة تدريبية عملية على الممارسة لكتابة القصة الطويلة، فأقول هيّاباً لما قد ينقده بعض النقاد من طريقتي هذه لأنهم لم يمارسوها. . وإن كنت أجد نموذجاً طيباً لهذه الطريقة في قصة «بين القصرين» للأستاذ نجيب محفوظ، فهذه القصة لا تعتمد على الحكاية الطويلة بل تعتمد على تسجيل دقيق لواقع حياتنا يوماً بيوم ويعتبر كل فصل منها صورة مستقلة قائمة بذاتها لا يقلل من استمتاع القارئ بها ما يحتمل أن يكون قد فاته من فصول لم يقرأها، إذ أن كل فصل يعتبر قصة قصيرة مكتملة العناصر تقريباً ومن ثم يمكن أن نعثر على مفتاح السر في الطريقة التدريبية على القصة الطويلة وهو ضم قصص مترابطة متحدة الغاية والشخوص ذات عدة مغازي تتلاقى على قطاع طولي في قصة واحدة ذات مغزى عام. فتكون هذه القصص القصيرة بمثابة الفصول لقصة طويلة وليس هذا بدعا في الفن الأدبي. . فلتكن كتابات الناشئ في هذه المرحلة ككاتب يومياته بشرط أن يراعي أن كل ما يكتب في أسبوع مثلاً، أو في شهر يكون قصة أو ما يشبه القصة.

فإذا استطاع ذلك فيمكنه أن يكون من حياته قصة طويلة. ونلزم الناشئ باتباع هذه الطريقة حتى تكون حلقة ما بين تدريبه على القصة القصيرة وتدريبه على القصة الطويلة غير مفقودة.

ولا شك أن الأسلوب سينمو هو وكاتبه بالاطلاع والممارسة والتدريب والكتابة المستمرة. فليست كتابة القصة صناعة كسل ـ كما يقول الأستاذ سامرز ـ ولذلك يجب أن يروض الناشئ نفسه على الجلوس وتناول ورقة وقلم ومداعبة الفكرة التي في ذهنه بالحيلة والإصرار والمطاردة، ويبدأ بأن يخطط على ورقة جميع ما يتصل بتلك الفكرة من العناصر والخواطر. فلن تلبث الينابيع الكامنة في عقله الباطن أن تتدفق بعد نضوب، وتنثال عليه العبارات في سرعة.

وهذا هو ما نصح به جورج مور شابة صغيرة كانت تحاول ممارسة فنه:

«إذا خرجت لتتسلي عندما تعجزين عن الكتابة فسوف ينتهي فنك إلى لا

شيء. إن حياة الفنان هي في هذه كحياة البهلوان: يجب أن يمارس صنعته كل يوم، حين يسعفه الإلهام وحين ينأى عنه. إنه يجب ألا ينتظر الإلهام بل يظل يناديه ويستنزله دائماً، وسيجيبه أخيراً.. إذا أردت أن تسمعي صوت آلهة الوحي فيجب أن تعدي لها ساعات صمت وألا تيأسي إذا أخلفت موعدها معك. ولتستقبلي آلهة الوحي كما ينبغي استقبالها، يجب أن يكون لك مسكن وأن تتناولي عشاءك فيه وحدك في معظم الأحيان»(١).

ولهذا يوصي الدكتور سامرز الناشئ بأن يجلس إلى مكتبه عدداً معيناً من الساعات في كل يوم يخصصه للكتابة.. أو عدداً معيناً من الساعات في أيام معينة بالذات من كل أسبوع إن لم يكن كاتباً متفرغاً.. ولا يشغل نفسه في ذلك الوقت المحدد بشيء غير الكتابة «حتى ولو لم يفتح الله عليك بكلمة واحدة في مدى تلك الفترة. فسينتهي بك الأمر إلى الكتابة في تلك الأوقات بصورة منتظمة».

ومن فائدة هذه المواعيد المحددة للكتابة أن يصل الناشئ إلى درجة الاتقان. فالطريقة الوحيدة للاتقان هي أن تكتب وتكتب وتكتب، وتعلم الكتابة إنما يكون بمزيد من القراءة والنقد أو التحليل. مع ما للقراءة والنقد التحليلي من فائدة في حد ذاتهما. ولكن فائدتهما تقتصر على الإرشاد والتوجيه للناشئ. أما الكتابة ذاتها فيتعلمها بالإنكباب على الكتابة، وبتصحيح الأخطاء التي فيها. فالكتابة كعادات الإنسان جميعاً يحذقها عن طريق الخطأ والصواب والتجربة والفشل. والتكالب على التعبير عن ذات نفسه ثم معاودة ذلك التعبير بمحو الأخطاء واكتساب التعمق والرشاقة واليسر في الأداء.. وذلك اليسر متى اكتسبه الكاتب لن يفقده.

وليس للتمرين قدر محدود.. فمن الكتّاب من تكفيه مائة ألف كلمة يكتبها حتى يصل إلى الإجادة ومنهم من يحتاج إلى ثلاثة ملايين كلمة قبل أن يدخل في زمرة الكتاب المجيدين.

---

(١) تشارلس مورجان: الكاتب وعالمه، ترجمة الدكتور شكري محمد عياد ص ٢٤.

وإذ نتكلم عن ذلك القدر من الكتابة المستقلة، نعنى بها الكتابة التي يمارسها الناشئ متحرراً من جميع مراحل التقليد السابقة. فالمقصود الآن هو اهتداء الكاتب إلى أسلوبه الذاتي عن طريق الأداء التلقائي غير المقيد.

ولكن كيف يتسنى للناشئ أن يعرف أنه «وصل»؟ سيعرف ذلك من تلقاء نفسه. إذ يجد الأحداث العابرة تلهمه على الفور موضوعات قصصية متخذة صورة يمتزج فيها الواقع بالخيال الإبداعي، قد يرى طائراً مغرداً فيلهمه ذلك قصة رمزية وقد يرى رجلاً يشرب كأسه بطريقة معينة فيلهمه ذلك قصة إنسانية. وقد يلمح فتاة يتقلص وجهها لمرأى فتى عن بعد، فيلهمه ذلك قصة عاطفية.

وقصارى القول إن الواقع والخيال يتداخلان في نبضة واحدة حية في سريرة الكاتب الناضج، فيعلم أنه استوى على الجادة.

فليعلم كل كاتب نفسه.. لأن الكتابة كالمشي لا يجدي فيها الإرشاد ما لم تعمد الاقدام إلى الخطو الحثيث.. لا تخشى العثرة لأنه بالعثرة والإقالة يستقيم السير لكل ذي قدمين»[1].

ولذلك سيجد الموجّه أن من الناشئين من سيظل مع الحكايات لأنه لم يطلع ولم يحاول أن يكتب أو يطلع.. وسنجد بالتالي من يقف عند القصة القصيرة.

ونختم هذا الجزء بالتأكيد على الناشىء بأن يخطط مقدماً تصميماً فكرياً دقيقاً مفصلاً لتطورات القصة التي ينتوى كتابتها، وكذلك الهيكل العام قبل أن ينهض وكيف يؤدي كل مشهد من مشاهدها إلى المشهد التالي.. وما هي البؤرة التي تتركز حولها الأحداث، أو القطاع الطولي الذي تلتقي على امتداده مقومات القصة، وما هي الملامح الشخصية التي يجب الإلحاح عليها وما الحوادث التي يجب حذفها أو تحاشيها.

ويرى الأستاذ سامرز أن لعنصر المفاجأة أهمية خاصة بالنسبة للناشئين في

---

(١) ريتشارد سارمز: نفس المرجع.

كتابة القصة. بيد أن ذلك المنوال قد غربت شمسه اليوم فلم يعد يهتم بالمفاجأة إلاّ كتّاب القصص التجارية التي تزدحم بها المجلات الأسبوعية، ولذا ننصح الكاتب الناشئ الذي يريد أن يغدو كاتباً مجيداً ألا يجعل اعتماده على ذلك العنصر بل على بناء القصة ورسم الشخصية، التي تنمو من خلال الحث على مدار التجربة، حتى تصل مع النمو النفسي المطرد إلى عملية تطوير للموقف.

سيكولوجية القارئ

نحب قبل أن نصل إلى ختام هذا الكتاب أن نحاول دراسة القوى الخفية لدى القراء وذلك حتى يعرف الكاتب أسباب اجتذاب القراء والتأثير فيهم.

وهنا لا يمكن تجاهل نظرية فرويد في اللاشعور، وتقوم هذه النظرية على أساس النزعات التي صادفها الكبت، والتي تجد فرصة للظهور بعد أن بقيت مكبوتة في اللاشعور(١).

بيد أن تراكم «الانفعالات المكبوتة» - على حد تعبير فرويد - يمكن أن يسبب ضغطاً هائلاً يؤثر في حياتنا، وقد يتخذ هذا التأثير صورة متعبة وعلى هذا النحو فإن الكبت طريقة للتكيف يمكن أن تفضي إلى المتاعب.

ويرى عالم النفس شواهد متعددة على رغباتنا المكبوتة، ففي أحلامنا حين يغفو ضميرنا الرقيب، قد تطفو على السطح نزعات جامحة. وقد تفشي عثرات اللسان أثناء حديثنا، رغباتنا المختفية. وفي سلوكنا، وقد تكشف القهرية عن الضغط الداخلي الذي نعانيه. غير أن هناك شاهداً من أطرف الشواهد على الضغط الداخلي، وهي طريقة نحاول بها أن نواجه هذا الضغط. هذه الطريقة هي ما نسميه «التخيل» أو «التوهم».

ويقول بعض المؤرخين للفن إن تفسير ظاهرة الفن على أساس نظرية

---

(١) رجعنا في هذا الفصل إلى كتاب الاتصال بالجماهير للأستاذ إريك بارنو. الفصل الخاص بسيكولوجية الاتصال بالجماهير.

فرويد، يقودنا إلى القول بأن التوهم هو الأساس الذي منه تنبع الفنون والآداب المختلفة.

وتفسيراً لذلك نقول أن كل كائن إنساني يحاول أن يخفف من سورة الأحداث الأليمة، بأن يعيد تخيلها مع إضافة التعديلات إليها. ونحن نصنع في أذهاننا الأشياء من جديد، ونغيّر من بعض تفاصيلها. ويتضح هذا خاصة أثناء الطفولة. والتخيل هذا وإن كان وسيلة من وسائل إطلاق النزعات المكبوتة، إلا أنه قد يصيب الإنسان بضرر مثله كمثل الكبت كلاهما ليس حلاً كما أن الإسراف فيه يورث الأمراض العقلية أحياناً.

وعلى ذلك فالفنون ومنها فن القصة، يمكن أن يكون الخيال فيها ملازماً حين يحاول الفنان أن يخلقها، فقد تكون هذه الفنون تعبيرات عن رغبة مكبوتة أو رغبة من الرغبات التي مرت بدور التعديل.

وبالنسبة للقراء، يمكن أن يكون الأمر مشابهاً، فمعظم الأعمال الخلاقة الأولى تتميز بأنها ترجمة ذاتية، ترجمة ذاتية أعيد بناؤها. فهي نتاج نزعة تنزع بنا إلى أن نروي ما يدور في نفوسنا، ولكنها أيضاً نتاج للرغبة في التعديل، وإضفاء النظام والمعنى على حياتنا. والقصة وغير القصة ينبثقان عن تلك النزعات فإذا رضي الجمهور عن عمل من الأعمال، فذلك لأنه يخدم ـ عامة ـ غرضاً مماثلاً بالنسبة إليه.

وينبغي أن نلاحظ أن الإرضاء ينبع من انسياب الانفعالات الحبيسة التي ليس من اليسير انسيابها؛ لأن هذه الانفعالات التي ترتبط بحواث أليمة منسية، تكون مكبوتة كبتاً عنيفاً.

ولكننا حين نقرأ نبأ صحفياً مثيراً، أو نشاهد فيلماً أو تمثيلية تليفزيونية، فإن عقلنا الواعي يأخذ هذا النبأ على أنه متعلق بشخص آخر، وليس له أي صلة بنا وينظر «اللاشعور» وحده إلى هذه القصة على أنها قصته هو ولا أهمية للتفاصيل بالنسبة للاشعور، كما هي الحال في التخيل، ذلك أن اللاشعور يتعامل عادة مع أشياء مقنعة.

فإذا اهتزت نفوسنا اهتزازاً عميقاً بقصة من القصص وأثيرت بشدة يتعذر علينا فهمها، فذلك لأننا قبلنا سراً هذه القصة على أنها قصتنا، وتعرفنا على أنفسنا في أشخاصها.

ولذلك يطلق علماء النفس على ذلك لفظة «التعرف»[1] بمعنى أن اللاشعور هو الذي يتعرف ويتحسس الطريق للانفعالات كلما تهيأت لها السبل للانطلاق.

ولذلك فإن الكاتب الواعي، المدرك لسيكولوجية القراء، يحاول أن يصل إلى أن يتعرف الجمهور على نفسه فيما يكتبه، حتى يصل إلى التأثير أو الإثارة المطلوبة. فإذا بكى القراء، فإنهم لا يبكون على البطلة، وإنما يبكون على أنفسهم. وحين يضحكون، لا يفعلون ذلك لأن توترات البطل قد زالت، بل لأن توتراتهم هم قد اختفت.

وما دام هذا صحيحاً، فمعناه أن الأعمال الناجحة التي تستهوي جمهوراً فخماً لا بد أن تعكس بطريقة ما الصراع اللاشعوري الذي يعاني منه عدد كبير من الناس. وسوف نعرض هنا للعوامل المؤثرة في النفوس:

أولاً المحرمات:

يتعلم الإنسان منذ عامه الأول أن هناك أعمالاً محظورة، وحدوداً لا ينبغي أن يتخطاها. وهذه النواهي تتراكم تراكماً سريعاً. ويتولد عن كل واحد منها ضرب من السخط. وبما أن هذه النواهي صادرة عن الوالدين، فإن السخط موجه ضد الوالدين، بيد أن الوالدين هما أيضاً مصدر الحنان والطعام والشراب والراحة، وهكذا نجد أن مشاعر الطفل نحو والديه مشاعر مختلطة. ونتيجة لكل ذلك تتزايد النزعات المكبوتة يوماً بعد يوم، في اللاشعور، وقد يحول البعض

---

(١) مصطلح التعرف Identification في علم النفس يقترب من فكرة التطهير Catharsis عند أرسطو وتعني أن الشعر والتراجيديا تجد متنفساً للعواطف وذلك أن إثارة عاطفتي الشفقة والخوف تهيئ مسرباً للاضطراب العاطفي وتحقق الرضا الجمالي في النفس وتبعث على الراحة والهدوء.

هذه الضروب من النزعات المكبوتة إلى الرياضة أو إلى العمل، لكي يظل مسيطراً عليها. ومنهم من يظل فريسة مستمرة لنزعاته المكبوتة تلك.

ولذلك يسعى الكتاب الروائيون والقصصيون الذين هم على دراية بعلم النفس إلى محاولة اجتذاب أكبر عدد ممكن من القراء عن طريق قصصهم التي يشعرون القراء فيها بأنفسهم.

وذلك على أساس أن المحرمات في نظر علماء النفس تؤثر على أنواع الناس كافة، على الجنسين، وعلى جميع الأعمار، وعلى الطبقات الاقتصادية كلها. ويبدو أنه يسيطر على الشباب بصورة أقوى من سيطرته على الشيوخ.

ثانياً القدرة الشاملة أو القدرة على كل شيء:

يقول الدكتور ساندروز فرنزي، وهو من كبار علماء النفس: إن الطفل يعيش قبل ولادته في حالة تشبه حالة القدرة الشاملة فإن كل حاجاته تشبع آلياً. ويظل هذا الشعور بالقدرة الشاملة قائماً فترة من الزمن بعد الولادة، فالأشخاص يحومون حوله لإرضاء كل رغبة من رغباته. ولكن سرعان ما يتبدد هذا الوهم فلا بد للطفل أن يبدأ في التعبير عن رغباته بالصوت والإشارة. بل إن هذا المجهود نفسه قد لا يكون مجدياً. وبين فترات الغضب المتعاقبة، يفلت الشعور بالقدرة الشاملة ويرى الطفل كلما كبر - في والده، القدرة الشاملة على تنفيذ ما يريد، فيحاول الطفل أن يتقمص شخصية الأب، ويشعر أنه كلما كبر أحس بالقدرة الشاملة كوالده، ولكنه عندما يكبر يدرك أن ذلك مجرد سراب، وأنه لا يتمتع بالقدرة التي كان يعتقد فيها. وهكذا ينفر «لا شعور» الإبن من أبيه ومهما يبذل من جهد لكشف القدرة الشاملة فإن الصورة تأخذ شكلاً آخر، وقد تتغير هذه الأشكال كلما تغيرت السن. وقد تكون الصورة لشخص آخر يتخيله الإنسان ويتخيل أنه يستطيع أن ينقذه من العجز الذي هو فيه.

ومن الممكن استغلال هذا العامل النفسي في الخير والشر على السواء، وهو يعير قوته لجزء كبير من مثالية الشباب.

ثالثاً الأمان:

أساس هذا العامل أن الإنسان يحاول أن يجد الاطمئنان دائماً، ونحن نشعر جميعاً - بدرجات متفاوتة - بعدم الأمان من حيث مكاننا في المنزل أو العمل أو النادي أو المجتمع ،وقد ترجع تلك المشاعر المختفية إلى علاقة مبكرة كانت تفرض مطالب مستمرة متعنتة، يقصد منها أن تكون نظاماً، ولكننا كنا نعانيها باعتبارها تهديداً. وكلما مضت الحياة، استمرت التهديدات الجديدة قوة من التهديدات القديمة وظهرت المخاوف إلى النور وحين يبدو أن ضروب القلق التي نعانيها تتجاوز حدود الأسباب الظاهرة، فذلك لأن هناك مصدراً خفياً يقوم بإمداد التيار.

هذه الانفعالات المكبوتة - كغيرها من الانفعالات التي ذكرناها من قبل - يتولد عنها التوهم والقصة، وتعطينا حكايات مثل حكاية «سندريللا» تلك الفتاة التي تحاصرها التهديدات من كل جانب: إذ تعيش بين زوجة أب تبغضها وشقيقات يكرهنها. بيد أن الخيال يمنحها إزاء هذا كله مصدراً خفياً للقوة يتمثل في تلك الجنيّة التي تبنتها. وينشأ في أغلب الأحيان عن توترات التطلع إلى الأمن من توهم اليتم فهل الخوف هو علة ذلك الوهم؟ أم أن نفورنا المكبوت من الوالدين هو الذي يجعلنا نحاول أن نعيش في الخيال بلا أبوين؟

ومن هذه العوامل يمكن أن نستنتج أن قوة الاتصال بين القصة وبين القراء يمكن أن تستمد من العواطف الكامنة. ونظراً لأن القصة تنشر ليقرأها قراء مختلفون في كل شيء في العمل والثقافة والمهنة والسن.. الخ، فإن الأساس الذي تبنى عليه القصة ينبغي ألا يكون سطحياً وإنما جذرياً فلا ينبغي أن يوجه الاهتمام فقط بالموضوع وإنما ينبغي أن يبحث عن أساس عميق يمكن أن يجمع بين كل تلك الحالات المختلفة المتباينة، هذا الأساس هو النزعات الكامنة في النفوس.

ويعتقد بعض الناس أن الحب أو الجنس جوهريان للنجاح الذي يأتي عن طريق استحسان جماهير كبيرة، ولكن ثمة ألوان كثيرة من النجاح لم يدخل فيها

هذان العنصران وتكمن قوة تلك الموضوعات الناجحة في أنها تكشف في وقت واحد عن عامل «المحرمات» وعامل «القدرة الشاملة» و «الأمان» وعلى هذا النحو تكون طريقاً أكيداً للوصول إلى الانفعال.

وعلى ذلك يمكننا أن نقول: إن هناك انفعالات أساسية وعلاقات إنسانية واضحة أو خفية هي التي تصنع الرابطة الانفعالية الجوهرية. ولهذا الغرض فإن المسائل الأخرى مثل الوضع الاجتماعي أو السن، أو الجنسية أو المهنة أو النوع الحيواني، كلها ثانوية ـ وقد تنفع هذه الأمور بوصفها أقنعة قيمة لتسلية العقل الواعي ومداهنته وتجريد الكبت من سلاحه. ولكن الكاتب البارع هو الذي يستطيع النفاذ إلى هذه الانفعالات الأساسية والعلاقات الإنسانية الواضحة أو الخفية.

وكان أفلاطون يرى أن عرض القصة يكون بإحدى طريقتين: بالمحاكاة أو السرد. وذكر أن الإنسان يستطيع أيضاً أن يستخدم مزيجاً من هاتين الطريقتين. وكان يبدو لأفلاطون أن طريقة السرد أنبل الطريقتين. وكان يشعر أنه ينبغي أن يؤثرها الفضلاء من الناس. وأن الطريقة الأخرى وهي المحاكاة تكون من أقل الناس شأناً في رأيه.

وقد تأثر بذلك بعض الفلاسفة، فقد كان أفلاطون يفضل أسلوب السرد على الأسلوب الدرامي، أما فرويد «فقد أعطانا صورة مختلفة نوعاً ما».

فهو يعتبر اللاشعور سجناً للرغبات المرفوضة، التي رُفضت لأنها غير مقبولة ولكنه يرى أن من الممكن توجيه تلك الرغبات نحو غايات جيدة، ومن الممكن أن تعطي هذه الطريقة لغيرها من طرائق التلاؤم الأخرى نتائج حسنة أو سيئة، فإذا أمكن تحويل الدوافع بنجاح إلى غايات مقبولة من الوجهة الاجتماعية، أطلق فرويد على هذه العملية إسم «التسامي».

وهكذا كان فرويد يرى في السجن محطة لتوليد القوى أيضاً، لأنه يزورنا بالقوة للقيام بأعمال عظيمة، وكان يرى أن أمل الإنسان يتوقف على توجيه الدوافع الداخلية، لا على استبعادها.

وفي خلال الرواية أو القصة يُبذل مجهود جديد مرة بعد أخرى لاجتذاب الانتباه، ولمس العواطف العميقة، وحثها على التطلع إلى معرفة جديدة، أو تنبيه فكرة جديدة، بحيث تفضي سائر الأفكار إلى فكرة الذروة النهائية ومثل هذه الدورات المتراكم بعضها فوق بعض يمكن أن تبلغ أعمق الانفعالات وهذه كلمة تفسيرية لسيكولوجية القارئ كان لا بد من ذكرها حتى يعرف الكاتب من يخاطب؟ ولا مفر للكاتب من دراسة سيكولوجية القراء للكشف عن بواعث القوة النفسية وأسبابها وذلك لإقامة شخوص قصته من جهة على أسس قوية وهذا مما يزيد القصة عمقاً. وحتى يتعرف مواطن الإثارة والتشويق مما يزيد من رقعة قرائه ويزيده التصاقاً بهم واقتراباً منهم.

خاتمة

وبعد، فنرجو أن نكون قد وصلنا إلى الإجابة عن جزء من الهدف الكبير من هذا الكتاب وهو أن نعلِّم الشبان كيف ينتجون العمل الأدبي، وإن كنا لا نفضل الجزء الآخر والأهم وهو «لماذا ينتجون العمل الأدبي» إن هذا الكتاب لا يعالج موضوع الصورة المثلى للإنتاج الأدبي، وإنما هو كتاب توجيه للناشئين يعالج موضوع الصورة الأولى للإنتاج الأدبي، ويضع يد المبتدئ على أول الطريق، وينير له بأشعته إلى المنتصف تقريباً، وهي الأشعة التي تنير الطريق إلى العنصر الرئيسي في الأدب ومادته الخام بالإضافة إلى حقائق الحياة وظواهرها، ويكون هذا الاهتمام بالدراسة الجادة للغة نحواً وصرفاً وفقهاً، وكذلك دراسة علم الدلالة، حتى يكونوا على صلة بالمدلولات الجديدة للألفاظ في تلك الفترات التي تتميز بالنشاط الاجتماعي والسياسي. ويرتبط بهذا العنصر التمسك بالتقاليد القومية للآداب، وأن يكون منطلق التجديد قائماً على أرضية وطيدة من التقاليد الأدبية والتراث العظيم.

إن الكاتب الناشئ الذي قطع شوطاً طيباً في الدربة والممارسة ترادوه أسئلة كثيرة وعلامات استفهام متعددة عن كيفية تقديم انتاجه للناس ونعتقد أن الحل العلمي لقضية الأديب الجديد الذي عرضنا له في مدخل هذا الكتاب، يجيب إجابة شاملة على هذه الاستفهامات الحائرة، لكننا نحب أن نقول إن الأديب الذي ينشأ في مجتمعنا اليوم أسعد حظاً من الأديب الذي نشأ في الجيل الماضي.

عبد العزيز شرف

القاهرة مارس ١٩٦٧

الملاحق

ملحق (١)

رابطة الادب الحديث

* قامت عام ١٩٢٩ باسم «رابطة الأدب الجديد».

في عام ١٩٣٢ اندمجت في «جماعة أبولو» التي رأسها أمير الشعراء أحمد شوقي وتولى سكرتاريتها الدكتور أحمد زكي أبو شادي. وكان من أعضائها أحمد محرم وناجي وعلي محمود طه، والسحرتي.

* في عام ١٩٤٥ سجلت بإسم «رابطة الأدباء» ورأسها الشاعر إبراهيم ناجي.

* في عام ١٩٥٣ سجلت بإسم «رابطة الأدب الحديث».

* ينضوي تحت لواء الرابطة أعلام الفكر والأدب والشعر والنقد في مصر والعالم العربي.

* أسهمت الرابطة في الحركة الأدبية المعاصرة إسهاماً فعالاً.

* أصدرت الرابطة مجلة أدبية كما أصدرت سلسلة ثقافية بإسم البعث الجديد وأكثر من مائة كتاب لأدباء من مصر والعالم العربي والمهجر.

* التعادلية كما دعا إليها الحكيم هي مذهب الرابطة الذي تدعو إليه في الفن والحياة.

* تصدر حالياً مجلة الحضارة ـ لكل مثقف عربي.

قالوا عن رابطة الادب الحديث:

اجتماع الشباب قوة تهاب.

أمير الشعراء: أحمد شوقي

أدباء الوطن عدة الزمن.

خليل مطران

رابطتنا هي عزتنا وكرامتنا

د. إبراهيم ناجي

حببتم الحياة إلي، وكل فضل تصنعونه فهو محفوظ لدي

د. أحمد زكي أبو شادي

التعادلية في الفن والحياة هي مذهبنا الأدبي

توفيق الحكيم

رابطة الأدب الحديث قوة للوطن والعروبة والإسلام

د. محمد عبد المنعم خفاجي

الرابطة هي مركز الإشعاع الأدبي في مصر والوطن العربي

إبراهيم صبري

ملحق (٢)
التعليم بالمراسلة

لاكتساب تلك المقدرة، وذلك لأن الإنسان الذي يرفض أن يصبح عبئاً على المجتمع يجب أن تتاح له الفرصة في جميع مراحل حياته، كي يكتسب من العلوم ما هو ضروري لتوجيه جديد.

وقد لوحظ ـ في البحث المشار إليه ـ أن التحولات في العلوم المحصلة صارت تفرض ضرورتها بإلحاح متزايد. وكما هي العادة فقد شرع في حلول اتخذت على عجل تنهض بالمستوى المطلوب.. ومن هنا تظهر أهمية تقديم وسائل التعليم للجميع في مراحل الحياة المختلفة.. وسوف ندرك في المستقبل ضرورة المزيد من إتاحة فرص التعليم في أي مجال من المجالات بصفة مستمرة.. ففي مجال التوجيه والتذوق الأدبي مثلاً ـ الذي تتصدى له رابطة الأدب الحديث هنا ـ لا تكفي المعلومات التي حصلها التلاميذ أثناء سنوات الدراسة، بل هي مجرد مقدمة لمعلومات جديدة يحصلها الأدباء وشداة الأدب ويكتسبونها أثناء عملهم. ولذا كان لا بد من إيجاد وسيلة للتعليم تتفق مع حاجة العمل وطبيعة التوزيع الجغرافي للبلاد العربية.. وإحدى هذه الوسائل هي التعليم بالمراسلة.

ومما لا شك فيه أن التعليم بالمراسلة يلعب دوراً عظيماً في إعداد الشباب، وبذلك تمنح الفرصة للأدباء الناشئين لرفع مستوى مهارتهم الفنية والتعبيرية.

دور الكتاب والمجلة في رفع المستوى الفني:

تلعب النشرات والمجلات دوراً كبيراً في رفع مستوى المعلومات العلمية والفنية بين الأدباء الشباب وشداة الأدب حسب تخصصاتهم المختلفة.. وكلما زادت درجة الوضوح والدقة، دل ذلك على ارتفاع مستوى الحضارة في بلد من البلدان.

ونكرر القول بأنه لا بد للناشئين من الأدباء من متابعة تدريبهم طوال حياتهم الإبداعية في الكتابة والتذوق. وتقع عليهم مسؤولية هذا التدريب الدائم. والأديب الكفء هو الذي يستطيع أن يعلم نفسه بنفسه عن طريق الكتاب والتجربة. وجاء في مقدمة مجلة Spectrum الأسبوعية منذ سنوات - وهي مجلة معلومات عامة تصدر عن المعهد الأمريكي لهندسة الكهرباء والإلكترونات - أن «التعليم الأولى الحالي للمهندسين لا تمتد فاعليته لأكثر من خمسة أعوام... فالتعليم مثل التطعيم له تأثيره، ولكن لا بد من تكراره بين حين وآخر. وحتى يعود التعليم بالفائدة المرجوة منه لا بد أن يكون سلوكاً في الحياة، ويقوم المتعلم بنفسه بتحمل هذه المسؤولية».

وإذا صدق هذا القول على المهندسين، فإنه يصدق من باب أولى على الأدباء ومن يعدون أنفسهم لكتابة الشعر والقصة والمسرحية، وممارسة الكتابة الصحفية والإذاعية والتليفزيونية والسينمائية.

وينطلق معهد الإبداع الأدبي للأدباء الشبان برابطة الأدب الحديث من الهدف الرئيسي للنظم التعليمية، والذي يقضي بأن يتحمل الفرد مسؤولية تعليم نفسه بنفسه.. وحتى في الجامعة فإن ما يميز الطالب الممتاز من الطالب المتوسط هو العمل الذي يؤديه خارج الكلية، وليس العمل الذي يقوم به أثناء الدراسة.

وإذا كانت الشركات والنقابات العالمية تقدم المعلومات الحديثة لمهندسيها، فإن رابطة الأدب الحديث تتقدم لترتاد هذا المجال في نطاق الأدباء وشداة الكلمة في الوطن العربي.

مجال التعليم بالمراسلة:

وأخيراً يمكننا أن نقول استناداً إلى أحدث الدراسات، إن التعليم بالمراسلة يعتبر الوسيلة العامة للتحضير للدبلومات أو التقدم للمسابقات اللازمة لكل من لا يستطيعون الالتحاق بالمعاهد العادية لمتابعة تعليمهم، أو من تعدوا سن دخول هذه المؤسسات التعليمية. وهو أيضاً وسيلة لتحصيل معلومات جديدة لمن يريدون مواصلة الطريق في التفوق والإبداع.

التعليم بالمراسلة ومنهجه:

ويتلخص هذا النظام فيما يلي: بعد دراسة الجزء من المقرر الذي يرسل إلى الطالب، يقوم بأداء الواجب وإرساله للمدرس عن طريق رابطة الأدب الحديث. فيبعثه إليه بالتالي بعد تدوين ملاحظاته واقتراحاته بشكل سري. وتؤكد الدراسات الحديثة أن هذا النظام يعتبر لكثير من الأشخاص أنسب وسيلة لتحصيل المعلومات التي يحتاجون إليها في إعدادهم.

ومن الممكن أن يصل الطالب إلى نتائج ممتازة إذا تحلى بهذه الصفات:

النظام ـ المثابرة ـ الإرادة.

ويتيح هذا النظام من التعليم الارتقاء الاجتماعي لأي فرد مرتبط بنشاط مهني، أن يحسن وينمي قدراته، وأن يتجه إلى نشاط إضافي أكثر ملاءمة لاستعداداته وميوله.

وعن طريق المراسلة يتغيا معهد الإبداع الأدبي سد حاجة البلاد العربية من الأدباء الكتاب حتى سنة ٢٠٠٠.

ويرى المسؤولون عن التعليم بالمراسلة في العالم ـ أن هذا النظام وسيلة نفيسة للتعليم وإعداد الأفراد في جميع مراحل حياتهم ممن تبعد المدرسة عن محل إقامتهم، أو العاملين الذين يرغبون في رفع مستوى أعمالهم وهواياتهم. وميزة هذا النظام أنه يشتمل على فروع علمية متنوعة:

١ ـ فن كتابة الشعر.

٢ ـ فن كتابة القصة.
٣ ـ فن الكتابة للصحافة.
٤ ـ فن كتابة المسرحية.
٥ ـ فن الكتابة للراديو.
٦ ـ فن الكتابة للتليفزيون.

ويقوم التعليم بالمراسلة على مبدأ أساسي، هو تقديم وسائل التعليم للجميع عن طريق محاضرات مطبوعة تقوم مقام المدرس وتقوم بشرح مواد المنهج وخطة الدراسة، مع التوضيحات اللازمة لذلك.

ولكل مدرسة نظامها وطريقتها الخاصة في التعليم. وتحاول رابطة الأدب الحديث أيضاً تطوير مناهجها للتناسب مع الإبداع الأدبي والتقدم التربوي.

ويتم تصحيح واجبات الطلاب بعناية واهتمام، من جانب أساتذة الجامعات وكبار النقاد والأدباء المشرفين على معهد الإبداع الأدبي برابطة الأدب الحديث، والذين يقدرون ظروف طلاب التعليم بالمراسلة.

ملحق (٣)

رابطة الأدب الحديث
ومعهد الابداع الفني

وقد رأت رابطة الأدب الحديث أن تفيد في البداية من مزايا التعليم بالمراسلة في أداء رسالة معهد الإبداع الأدبي، حتى يتيح للأدباء الموهوبين في أنحاء الوطن العربي أن يواصلوا دراسة الفنون الأدبية وهم في أماكنهم ومحال عملهم، ذلك أن التعليم بالمراسلة ـ كما قال الكاتب الشهير برنارد شو ـ هو «أرخص أنواع التعليم وأعظمها نفعاً».

وقال الرئيس الأمريكي روزفلت «لا شك في أن التعليم بالبريد من وسائل الرقي والتقدم في هذا العصر».

وهذا النوع من التعليم ـ التعليم بالمراسلة ـ يحقق لمعهد الإبداع الأدبي أن يقوم برسالته تجاه كثير من الموهوبين الذين يرغبون في دراسة الأصول الفنية للفروع الأدبية التي يبدعون فيها، ولا تمكنهم ظروفهم وأماكن إقامتهم من الدراسة الحضورية.

فبالمراسلة يتلقون، وهم في أماكنهم، محاضرات الفنون الأدبية التي يرغبون في دراستها، ويدرسونها في الأوقات المهيأة لهم.

وهذه المحاضرات يشترك في وضعها أساتذة الأدب بالجامعات، بإشراف

د. محمد عبد المنعم خفاجي العميد والأستاذ بجامعة الأزهر و د. عبد العزيز شرف أستاذ الإعلام الزائر بالجامعات العربية ورئيس تحرير مجلة الحضارة، وسوف يمنح خريجو المعهد الأدبي **شهادات من رابطة الأدب الحديث**، كما ستفتح لهم **أبواب العضوية بالرابطة**، التي ستحاول رعايتهم أثناء الدراسة وبعدها، حتى يشقوا طريقهم في عالم الأدب والصحافة والفن.

اقسام الدراسة بمعهد الابداع الادبي

والدراسة في معهد الإبداع الأدبي برابطة الأدب الحديث، ثمانية أقسام، وهي:

١ - فن كتابة الشعر.
٢ - فن كتابة القصة.
٣ - فن الكتابة للصحافة.
٤ - فن الكتابة للإذاعة.
٥ - فن كتابة المسرحية.
٦ - النقد الأدبي.
٧ - فن الكتابة للسينما.
٨ - فن الكتابة للتليفزيون.

والدراسة في كل هذه الأقسام ميسورة، بطريقتها الواضحة المبسطة، ومناهجها العلمية الوافية، وبأساتذتها الخبراء في تدريس هذه الفنون. والدراسة في المعهد تستغرق **عاملاً كاملاً**، بحيث يتلقى الطالب كل شهر محاضرة واحدة، تكتمل في نهاية العام **١٢ محاضرة إضافية تغطي المنهج** المنشود في دراسة كل فن من الفنون الثمانية.

وسيتخلل **الدراسة اختبارات وتمارين مختلفة، الغرض منها** معرفة مدى التقدم الذي أحرزه الطالب. **وليس للدراسة في معهد الإبداع الأدبي موعد**

محدد، فيمكن للطالب الالتحاق بأقسامه في أي وقت يشاء حسب ما تسمح به ظروفه الخاصة. وستكون الامتحانات النهائية عندما يتلقى الطالب آخر درس. ومحاضرات أي قسم من الأقسام الثمانية يمكن دراستها وفق النظام المكثف في ستة أشهر بواقع محاضرتين شهرياً. وستكون هذه الامتحانات بالمراسلة، أو بإشراف أي أديب أو صحفي أو فنان في البلدة التي يعيش فيها الطالب وفق اختيار الطالب وهيئة التدريس برابطة الأدب الحديث.

كيف تلتحق بمعهد الابداع الادبي؟

الآن.. وقد تبين لك كيف يستطيع معهد الإبداع الأدبي بأقسامه الثمانية: الشعر - القصة - النقد الأدبي - السينما - المسرح - الصحافة - الإذاعة - التليفزيون. والتي يكتب محاضراتها لفيف من أساتذة الأدب والإعلام والفنون بالجامعات، فإن هذا المعهد الأدبي يستهدف في المقام الأول الوصول بك إلى شق طريقك الأدبي على أساس من العلم الذي يدعم الموهبة، ويمكنك أن تلتحق بالقسم الذي تريد من هذه الأقسام الثمانية بمعهد الإبداع الأدبي برابطة الأدب الحديث. وعنوان المراسلات هو:

د. عبد العزيز شرف أمين عام رابطة الأدب الحديث ص. ب ٤٦ محمد فريد - القاهرة - جمهورية مصر العربية.

وليس هناك شك في أن التحاقك بمعهد الإبداع الأدبي، وإرسال المحاضرات إليك بانتظام، واستيعابك لهذه المحاضرات، لن يمنعك من أداء أعمالك الأخرى، فإن الدراسة لن تستغرق منك أكثر من أوقات فراغك.. وبالتحديد لن تستغرق منك المحاضرات أكثر من ثلاث أو أربع ساعات أسبوعياً.

قسم الشعر

الشعر، من الفنون التي لا بد من دراسة قواعدها دراسة تكفل للشاعر أن يتعرف على أصولها، وأن يمارسها فيما يكتب. وقد عرف العلماء والنقاد العرب قيمة تعليم هذه القواعد والأصول للشعراء، حتى يتجنبوا الأخطاء التي تضر بالعمل الفني في نهاية الأمر.

فالقاضي الجرجاني صاحب (**الوساطة بين المتنبي وخصومه**) يتحدث عن المقومات الأساسية للبراعة في الشعر والخلق الفني، قال (ص ٢١ وما بعدها):

«أنا أقول ـ أيدك الله ـ إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه. فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان. ولست أفصل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر. . فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ. وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض، كما قيل إن زهيراً كان راوية ساعدة بن جويرية. . فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم. وكان عبيد راوية الأعشى، ولم تسمع له كلمة تامة كما لم يسمع لحسين راوية جرير، ومحمد بن سهيل راوية الكميت، غير أنها كانت بالطبع أشد ثقة وإليه أكثر استئناساً. وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في النطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة. ثم قد تجد الرجل منها شاعراً مفلقاً، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكياً مفحماً. وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة؟ وهذه أمور عامة في جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار، ولا يتصف بها دهر دون دهر».

ويعقد ابن الأثير فصلاً خاصاً في كتابه (**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**) يتحدث فيه عن علم البيان وأدواته، ويرسم بطريقة تعليمية واضحة منهجاً واضحاً للأديب المتطلع إلى التفوق، ثم صاحب (**صبح الأعشي في صناع الإنشا**) يتحدث في إسهاب وإيضاح عما ينبغي أن يحصله الكاتب من علوم ومعارف.

وإذا حاولنا أن نعدد الكتب العظيمة التي طرقت هذا الموضوع، نجد أنها نبع فياض لا ينتهي. ولكننا نذكر منها «**أدب الكاتب**» لابن قتيبة، «**البديع**» لعبد الله بن المعتز، «**نقد الشعر**» لقدامة بن جعفر، «**سر الصناعتين**» لأبي هلال العسكري، «**أسرار البلاغة**» لعبد القاهر الجرجاني ثم «**الوسيلة الأدبية**» للشيخ حسين المرصفي في العصر الحديث.

افضل المناهج في فن كتابة الشعر

وقد وضع قسم الشعر برابطة الأدب الحديث منهجاً وفق أحدث المناهج العصرية، بطريقة مبسطة واضحة مفهومة ليتسنى للطالب أن يدرس فن الشعر وقواعده وأوزانه، وهذه هي بعض الموضوعات التي تتضمنها محاضرات فن الشعر: **فن الشعر وتاريخه - طبيعة الشعر - الانفعال والفكرة - دور اللغة في الشعر - الصورة الشعرية، الشعر الذاتي والشعر الموضوعي وأنواعهما -** دراسة العروض أوزان الشعر وقوافيه بأساليب حديثة مبسطة - تدريبات - **علاقة** الوزن بمقومات الشعر - الموهبة الموسيقية وتنميتها - تعليم كتابة الشعر - تدريبات على قرض الشعر - تدريبات على المعارضات الشعرية - وغير ذلك من الموضوعات.

قسم القصة

ويهيىء هذا القسم لطلاب فن القصة دراسة الأصول الفنية التي تعاونهم على الكتابة الجيدة في هذا الفن، وفقاً لأحدث المناهج والدراسات النقدية. ولا يتأتى ذلك ـ كما هو معلوم ـ إلا بالعلم والمعرفة، وليس بالارتجال.. وهذه هي بعض الموضوعات التي يتضمنها المنهج القصصي:

الفن القصصي وتطوره ـ كيف تحصل على مادة قصتك وكيف تختارها ـ عناصر العمل القصصي ـ الحادثة ـ السرد، البناء القصصي ـ الشخصيات ـ الزمان والمكان ـ الفكرة ـ الأنواع القصصية: الرواية ـ القصة القصيرة ـ الأقصوصة ـ دراسات تطبيقية الخ..

قسم المسرح

تخصص الكليات والجامعات في العالم دراسات للفنون المسرحية. ذلك أن التعليم العالي قد أصبح عملاً كبيراً، وهو الآن في موقف فذ، على حد تعبير ـ علماء المسرح ـ.. موقف يستطيع فيه تهيئة الإعداد الحرفي حيث تعجز الحرفة نفسها عن فعل ذلك. وهذا يصدق بخاصة على المسرح وعلى الإذاعة والتليفزيون والسينما.

وقسم المسرح في رابطة الأدب الحديث يوفر لطالب الكتابة المسرحية القيم التي تطور مقدرته وتنميها. وهو في ذلك يفيد من مناهج ما يقرب من سبعين كلية وجامعة بالولايات المتحدة في التأليف المسرحي. وهذه المناهج تعرف الطالب بالأصول الأساسية للكتابة المسرحية المتبعة في الوقت الحاضر، وهي في معهد الإبداع الأدبي تختلف من حيث أنها موجهة نحو الطالب ذاته ونحو رغبته وميوله الخلاقة.

ولذلك تحرص مناهج الدراسة في قسم المسرح برابطة الأدب الحديث على تهيئة الجو الذي يفتح للطلاب أبواب الإبداع، إلى جانب ما يضعه بين أيديهم من مبادىء وأصول تعليمية تعاونهم على الكتابة الصحيحة.

إن الكتاب المسرحيين - كما يقول نقاد المسرح في العالم - «**يولدون**» و«**يصنعون**». . ولكن «**صنع**» **الكاتب المسرحي** هـو في يد الشخص نفسـه، وتحقيق المساعي لا يظفر به القاعد الكسول بل الساعي المجدّ الـذي لا يكل من السعي وراءها، والتعليم لا يعرف نقطة انتهاء ولا حد له من الكمال «ولذلك فإن برامج الدراسـة بمعهد الإبـداع الأدبي تحـرص على أن تـواكب التعليم ممارسة الطالب للكتابة، لأن مقدرته على الكتابة لا يمكن أن تنمو وتـزدهر إلا من خلال عملية الكتابة نفسها.

ونحن نـذكر هنـا قليلاً من كثيـر مما يتعلمـه الطالب من دروس الكتـابة المسرحية.

فن الكتابة المسرحية - تطوير القدرة على الكتابـة المسرحيـة - الكاتب المسرحي والجمهور - كيف تستقى مـوضوع مسـرحيتك - خلق الشخصيـات - بناء عقدة المسرحية - كيف تنمي قـدرتك على كتـابة الحـوار المسرحي - الاقتباس والمسرحة - الإخراج المسرحي. . الخ.

كيف تنتسب لقسم المسرح؟

املأ الاستمارة المرفقة مع هذا الكتاب ووضح فيها رغبتك في دراسة فن الكتابة للمسرح وأرسلها بإسم الأمين العام لرابطة الأدب الحديث ص. ب ٤٦ محمد فريد - القاهرة.

قسم الصحافة

مهما اختلفت اتجاهات الفن في العصر الحديث، ومنها اتجاهات الفن الصحفي، إلا أن هنـاك قـواعـد وأصـولاً صحفيـة، تكـاد تلم بـأطـراف الفن الصحفي في العصر الحديث.

ولقد كان لانتشار الصحف أثر كبير لنقل آراء العلمـاء والفنانين والأدبـاء والصحفيين، كما أصبح القراء أكثر تقبلاً للأفكار الجديدة.

وإن انتشار الصحف في البلاد العربية يجعلها دائماً في حاجة متزايدة إلى الكتاب والمحررين والمراسلين الصحفيين. وإذا كان الفيلسوف الكبير هيجل يقول: إن قراءة الصحف اليومية أصبحت صلاة الصباح عند الرجل الحديث، فقد أصبحت قراءة الصحف يومياً شيئاً معتاداً للقراء، ولا يستطيعون الإقلاع عنه.

وهناك رأيان حول الفن الصحفي: الأول يقول إن الصحافة علم، والثاني يقول إنها موهبة. وقد درس هذا الموضوع دراسات محددة منذ زمن بعيد، إلى أن أخذت اليونسكو في دراسة الموضوع دراسة شاملة اشترك فيها عدد من الخبراء من مختلف الدول، وصدر عنها تقرير مطبوع بعنوان **التأهيل المهني للصحافة**، وقد تضمن هذا التقرير وجهة النظر التي تقول بوجوب العناية بالناحية **العلمية والعملية في الصحافة**. ويؤكد التقرير **ضرورة الدراسة الصحفية إلى جانب الثقافة الصحفية والفنية المكتسبة عن التجربة**، على أن يكون ذلك على **أيدي أساتذة بارعين في تدريس المادة الصحفية والعناية بفن التحرير والمقال والصحافة المصورة**.. الخ.

وهذا ما يعنى به قسم الصحافة برابطة الأدب الحديث، حيث يوفر لراغبي دراسة الصحافة قدراً من الثقافة الصحفية التي تشمل كذلك المعلومات الكافية في كل مجال له صلة بالعمل الصحفي.

وهذه بعض المحاضرات الصحفية التي تدرسها رابطة الأدب الحديث:

تطور الصحافة في العالم - تطور الصحافة العربية - الرأي العام - تحرير الخبر الصحافي - القصة الصحفية - كتابة العنوان - موضوعات القصة الصحفية - الحوادث العالمية والمحلية - أخبار المجتمع - الحديث الصحافي - كيف تكتب تحقيقا صحفيا - الماجريات - كيف تكتب مقالا صحفيا - العمود الصحفي - صفحة الرياضة - صفحة الأدب - صفحة الفن - صفحة العلوم - صفحة المرأة - إخراج الصحيفة - الإعلان الصحفي - هيئة التحرير الصحفي - رئيس التحرير - سكرتير التحرير - رئيس قسم

الأخبار - محرر الشئون العالمية - المندوب الصحفي - دور التصوير في إخراج الصحيفة - تصنيف الصحافة - الصحف اليومية والدورية - وكالات الأنباء. . الخ.

ولقد اهتمت اللجان التابعة للأمم المتحدة في أكثر من مناسبة بالإعداد المهني للصحفيين، وينص أحد تقارير هذه اللجان على «**أن الصحافة لا يمكنها أن تبلغ مستوى رسالتها السامية، إلا إذا توافرت في الصحفيين القائمين بها المزايا المهنية والعلمية والخلقية الكافية، وتوافق اللجنة كل الموافقة على أهمية الإعداد المهني باعتباره عاملاً من عوامل تحسين الخدمات التي تؤديها الصحافة إلى المجتمع، فليس من مهنة تقتضي من صاحبها ما تقتضيه الصحافة من ثقافة منوعة، وقدرة على تطبيق الدماثة على الأنباء التي يتداولها يومياً بين يديه**».

ولأن كثيرين من راغبي الأشتغال بالصحافة ليست لديهم فرصة الالتحاق بالكليات الجامعية نظراً لظروف إقامتهم، تحرص رابطة الأدب الحديث على أن تكون الدراسة بقسم الصحافة بالمراسلة تيسيراً لهم على الإعداد المهني للفن الصحفي.

قسم السينما

في السنوات الأخيرة تطورت السينما من أداة لهو بسيطة إلى صناعة ضخمة معقدة. . تشمل مئات الفنون والحرف، وتضم ملايين العاملين في ميادينها المختلفة.

ولا تقاس خطورة السينما باعتبارها صناعة كبيرة، وإنما خطرها الرئيسي يكمن في اعتبارها قوة هائلة في التوجيه الفكري والتدريب المهني، وفي نشر المعرفة والمعلومات بأحسن الوسائل قبولاً وأقدرها رسوخاً.

وكتاب السينما من أهم المشتركين في إنتاج الفيلم السينمائي، فهم أحياناً يكتبون القصص، ولكنهم في الغالب يقومون بعمل معالجة سينمائية

لقصص الآخرين، ثم يصنعون «سيناريو» دقيقاً للفيلم، منظراً منظراً.

وكثيرون من كتاب القصة يمكنهم بدراسة الكتابة للسينما، أن يكتبوا لها مباشرة، وهذا ما يوفره قسم السينما برابطة الأدب الحديث للدراسة بالمراسلة، ذلك أن كتابة الكلمات التي تصل في النهاية إلى الشاشة على شكل صور مزينة وكلمات وأصوات، تعتبر من الأمور التي تحتاج إلى مهارة أكثر من إدارة الآلات التي تستخدم في هذه العملية. إن السيناريو الجيد ـ كما يقول الباحثون ـ أمر جوهري للفيلم الجيد، وإن كتاب السيناريو من الأجزاء الأساسية والأكثر حيوية في صنع الأفلام.

ونحن نذكر هنا قليلاً من كثير مما يتعلمه الطالب من محاضرات السينما:

تأليف القصة السينمائية ـ صانعو الأفلام ـ الممثلون والملابس والمكياج ـ التصوير السينمائي ـ الصوت ـ الحيل التصويرية ـ الجرائد السينمائية ـ أهمية السيناريو ـ مادة السيناريو الأساسية ـ اللقطة السينمائية ـ الفلم والتوازن ـ زاوية الرؤيا للكاميرا ـ علامات الترقيم وغيرها من الحيل ـ تكوين المشهد ـ الفقرات الانتقالية ـ العناوين وفن الكاتب ـ الموسيقى ـ التعليق والحوار ـ الأفلام القصيرة الأفلام الروائية ـ كيف تكتب سيناريو معدا للتصوير. . الفيديو. . الخ.

قسم النقد الادبي

النقد الأدبي من أهم الفنون الأدبية التي أثبت واقع الحياة الأدبية احتياجنا إلى كتّابه في الصحف والمجلات. . لنقد القصة والمسرحية والشعر. فالناقد الذي يقوم بالتفسير الأدبي كاتب عظيم. هذا الناقد يتناول الحياة بحق، تماماً كما صنع الشاعر أو الكاتب المسرحي الذي كانت كتابته مادة لدراسته. فالكاتب العظيم شيء حي كالعمل العظيم، والعمليات الأدبية لها من الحيوية ما لتلك العمليات التي يتضمنها أي نشاط آخر من جوانب النشاط المختلفة في الحياة. إن النقد الحق يأخذ مادته وإلهامه من الحياة كذلك. وهو كذلك

إبداعي، ولكن بطريقته الخاصة.

ولذلك يحرص قسم النقد الأدبي برابطة الأدب الحديث على تقديم القواعد والأسس الفنية للنقد الأدبي لطلابه، بهدف تنمية القدرة النقدية لديهم. ومن الدروس التي يقدمها هذا القسم:

معنى النقد - أهمية النقد - طبيعة النقد - التفسير والحكم الأدبي - قواعد النقد الأدبي - مراحل العملية النقدية - الأسس النقدية للأدب القديم والحديث.. مذاهب النقد الأدبي.. كتابة المقال النقدي للصحف والمجلات.. الخ.

قسما الاذاعة والتليفزيون

يقسم هـ. ج. ويلز الفيلسوف المعاصر والكاتب الأشهر، مراحل تطور البشرية وفقاً لمعامل التغير الأساسي.. وهو اللغة، فيرى أن **المرحلة الأولى** هي مرحلة الكلام، والمرحلة الثانية هي مرحلة التدوين، والمرحلة الثالثة هي مرحلة الطباعة، المرحلة الرابعة هي حضارة الإذاعة المسموعة والمرئية.

والكتابة للإذاعة والتليفزيون تمثل حضارة البلاغة الجديدة.. وقد أثبتت الدراسات أن الإذاعة والتليفزيون تعانيان من **نقص خطير في كتاب التمثيلية المسموعة والمرئية بصفة خاصة**. ولذلك تحرص رابطة الأدب الحديث على أن يتلقى الدارس في قسمي الإذاعة والتليفزيون عدداً من المحاضرات التي تهيىء له أن يتعامل مع الكلمة المسموعة والمرئية، وأن يكتب لهاتين الوسيلتين تمثيليات إذاعية وتليفزيونية ناضجة فنياً، تتيح له أن يتعامل مع أهم وسيلتين في العصر الحديث.

عزيزي الأديب:

وحينما تنتهي من دراسة مقرراتك نرجو أن تتذكر آخر وأهم درس لزرادشت:

(والآن تصرف دون معونتي).

مراجع الكتاب

١ - أهم مصادر الكتاب ومراجعه

إبراهيم إمام (دكتور): فن الإخراج الصحفي، العلاقات العامة والمجتمع، فن العلاقات العامة والاعلام.

إبراهيم أنيس (دكتور): دلالة الألفاظ، من أسرار اللغة، موسيقى الشعر.

ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق د. أحمد أحمد بدوي ود. بدوي طبانة ١٩٥٩).

ابن خلدون: المقدمة، القاهرة ١٣٢٢ هـ.

ابن رشيق القيرواني: العمدة، ١٩٢٥.

ابن عبد ربه: العقد الفريد.

ابن قتيبة الدينوري: أدب الكاتب.

ابن قتيبة: الشعر والشعراء.

أبو تمام: ديوان الحماسة.

أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر، الامتاع والمؤانسة.

أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني - طبعة دار الكتب وساسي.

أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ط٢، ١٣٢٠ هـ.

ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ط١، ١٩٣٢ م.

إبراهيم عبد القادر المازني: ديوان المازني ـ طبعة المجلس الأعلى للفنون، صندوق الدنيا ـ طبعة الدار القومية.
أحمد أحمد بدوي (دكتور): مقال بعنوان: بين شوقي وابن زيدون، بمجلة الرسالة.
أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط٧، الأسلوب، ط٥.
أحمد كمال زكي (دكتور): مقال بعنوان فكرة الإلهام في الشعر ـ مجلة الشهر.
أرسطو طاليس: فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي، ترجمهُ عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه الدكتور عبد الرحمن بدوي، السياسة، ترجمه عن الفرنسية أحمد لطفي السيد.
أفلاطون: أيون، أو عن الإلياذة ترجمة الدكتور محمد صقر خفاجة، والدكتور سهير القلماوي.
أمانة الدعوة والفكر بالاتحاد الاشتراكي العربي: دستور المثقفين.
أمين الخولي: فن القول، ١٩٤٧.
توفيق الطويل (دكتور): أسس الفلسفة ط٢ سنة ١٩٥٤.
الجاحظ: البيان والتبيين ١٩٢٦، الحيوان ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون.
الجرجاني: الوساطة.
جمال الدين الرمادي (دكتور): عبد العزيز البشري ـ سلسلة أعلام العرب.
جورج ديهامل: دفاع عن الأدب ترجمة الدكتور محمد مندور.
جوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، الجزء الأول ترجمة الدكتور محمد محمد القصاص، الجزء الثاني ترجمة الدكتور محمود قاسم.
حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية ـ القاهرة.
حسين نصار (دكتور): الشعر الشعبي العربي ـ سلسلة المكتبة الثقافية.
حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي ١٩٤٩.
رشاد رشدي (دكتور): دراسات في الأدب الأنجليزي، فن القصة القصيرة، ما هو الأدب، الأدب.
رشدي صالح: الأدب الشعبي، فنون الأدب الشعبي جزآن، الفنون الشعبية ـ سلسلة المكتبة الثقافية.

زكريا ابراهيم (دكتور): أبو حيان التوحيدي ـ سلسلة أعلام العرب، مشكلة الفن، سيكولوجية الفكاهة والضحك.
زكي مبارك (دكتور): مقدمة زهر الآداب للحصري.
سليمان البستاني: مقدمة ترجمة الألياذة.
ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ـ الجزء الأول، ترجمة الدكتورين إحسان عباس ومحمد يوسف نجم.
ستيفن سبندر: الحياة والشعر ترجمة الدكتور مصطفى بدوي.
سهير القلماوي (دكتورة): ألف ليلة وليلة.
سومرست موم: دروس من الحياة [المجمل] ترجمة حسين القباني.
شكري محمد عياد (دكتور): ترجمة كتاب «الكاتب وعالمه» لتشايس مورجان.
شوقي ضيف (دكتور): الأدب العربي المعاصر ١٩٦١، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط٣ بيروت.
صالح جودت: الهمشري حياته، وشعره ـ طبعة المجلس الأعلى للفنون.
صفاء خلوصي (دكتور): مقال عن الضحك بمجلة العربي العدد ٣٤ سبتمبر ١٩٦١.
صلاح عبد الصبور: مقال عن الشعر الجديد بمجلة المجلة ديسمبر ١٩٦١.
طه حسين (دكتور): حديث الأربعاء، حديث الشعر والنثر، في الأدب الجاهلي، التوجيه الأدبي بالاشتراك مع مجموعة من الأساتذة.
عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، أبو نواس، أعاصير مغرب، بين الكتب والناس، بعد الأعاصير، ديوان العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ساعات بيت الكتب، سعد زغلول ١٩٣٦، شاعر الغزل (عمر بن أبي ربيعة)، شعراء مصر وبيئاتهم، اللغة الشاعرة، مراجعات في الآداب والفنون، مطالعات في الكتب والحياة، عابر سبيل، وحي الأربعين، مقال بمجلة الشعر العدد الأول بعنوان «رأيي في الشعر».
عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، السيرة الهلالية.
عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقداً ـ رسالة ماجستير.
عبد العزيز الأهواني (دكتور): الأزجال والموشحات الأندلسية.

عبد العزيز البشري: المختار جـ ٢، المرآة ـ طبعة دار الكتب.
عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ـ رسالة ماجستير.
عبد العزيز شرف: لطفي السيد فيلسوف أيقظ أمة ١٩٦٣، الخيط الرفيع ـ محاولات نقدية، مقال «حول القرية المهجورة» بمجلة «الشعر» مارس ١٩٦٥، مقال «الأسلوب» بمجلة «الأقلام» العراقية الجزء الخامس، السنة الثالثة ١٩٦٧.

عبد القادر القط (دكتور): في الأدب المصري المعاصر، دراسة تطبيقية لمشكلات، معاصرة في الأدب والثقافة في مصر ـ القاهرة ١٩٥٥، النقد والبلاغة هـ٢ ـ كتاب مدرسي بالاشتراك مع أساتذة أجلاء، مقال ديوان قاب قوسين بمجلة المجلة يناير ١٩٦٦، ترجمة كتاب «أ. ب. تشيكوف» بالاشتراك مع الأستاذ فؤاد كامل.
عبد السلام شراقي: المذكرات الوافية في العروض والقافية.
عبد الله درويسن (دكتور): دراسات في العروض.
عبد اللطيف حمزة (دكتور): أدب الحروب الصليبية، القاشوش في حكم قراقوش ـ ط أخبار اليوم، المدخل في فن التحرير الصحفي ط٣، مستقبل الصحافة في مصر الجزء الأول (الأدب والصحافة).
علي أدهم: مقال عن «العبقرية في فلسفة «شوبنهور» بمجلة الكتاب.
عمر الدسوقي: في الأدب الحديث ـ جزآن.
فؤاد دوارة: عشرة أدباء يتحدثون.
القلقشندي: **صبح الأعشي في صناعة الإنشا**.
كمال بشر (دكتور): في الأدب الإنجليزي الحديث، على هامش الغفران ـ كتاب الهلال.
محمد حسن ظاظا: علم النفس العام.
محمد حسين هيكل (دكتور): ثورة الأدب، زينب، مذكرات في السياسة المصرية ـ جزآن.

محمد القصاص (دكتور): ترجمة «قصص وروايات قصيرة» لتشيكوف.
محمد غلاب (دكتور): الأدب المقارن، الرومانتيكية، المدخل في النقد الأدبي الحديث، مقال بمجلة المجلة بعنوان «فلسفة الصورة الشعرية».
محمد مفيد الشوباشي: الأدب والفن في ضوء الواقعية ترجمة عن جون فرنڤيل.
محمد مندور (دكتور): في الأدب والنقد، في الميزان الجديد، فن الشعر - سلسلة المكتبة الثقافية، الثقافة وأجهزتها، قضايا جديدة، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثالثة، النقد المنهجي عند العرب، نماذج بشرية، مقال بعنوان «الشعر العربي غناؤه، إنشاده، وزنه»، بمجلة المجلة عدد مارس ١٩٥٩، مقدمة ترجمة كتاب «دفاع عن الأدب» لجورج ديهامل.
محمد مصطفى هدارة (دكتور): التجديد في شعر المهجر.
محمد النويهي (دكتور): ثقافة الناقد الأدبي، مقال بملحق الأهرام الجمعة ٢٨/٨/ ١٩٦٤.
محمد يوسف نجم (دكتور): فن القصة.
محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية.
مصطفى بدوي (دكتور): ترجمة كتاب «العلم والشعر» تأليف أ. أ. ريتشاردز.
مصطفى سويف (دكتور): الإبداع الفني في الشعر خاصة، العبقرية في الفن - سلسلة المكتبة الثقافية.
مهدي علام (دكتور): مقال عن «اليوت» بمجلة الأدب والفن جـ٣ سنة ١٩٤٤.
نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر.
يحيى حقي: فجر القصة المصرية «سلسلة المكتبة الثقافية»، قنديل أم هاشم «قصة».

يحيى بن حمزة العلوي: الطراز - طبعة دار الكتب - ١٩١٤ م.
يوسف مراد (دكتور): علم النفس في الفن والحياة - كتاب الهلال، مبادئ علم النفس العام.

٢ - اهم المراجع الاجنبية

Aristotle: Rhetorica, Oxford, Works of Aristotle, trans. by W. Rhys Roberts Alec King and Martin Kettly: The control of language.

Bergson, Henri: Le Rire «Essai sur la signification du Comique» 1945.

Bradly (A. C.): Oxford lectures on poetry, London 1950.

Claud - Edmond Magny: L'Age du Ronan american.

Erik Barnow: Mass Communication.

Forster (E. M.): Aspects of the Novel, London.

Goodman (P.): The Structure of literature, Chicago.

Horace: On the Art of Poetry.

Haslitt: Selected Essays of William Haslitt, London.

Imam (I): The Significauce of Language and literature Education. London, 1951.

I. A. Richards: Principles of Literary Criticism, 1996.

J. Drinkwater: The Outline of literature.

K. Marx: A contribution to the critique of Political Economy, 1859.

K. Marx, F. Engels: Sur la Litterature et L'Art.

Lewis (M.0: language and Society, London 1997.

M. Gorky: On literature, trans. fron the Russian, Moscow.

Mattew Arnold: Poetical Works, Oxford 1935.

Muir (Edwin): The Structure of the Novel, London 1954.

V. Yermilov,: A. P. Chekhov, trans. by Iny litanov, Moscow.

Winchester: Sowe Principles of literary Criticism.

فهرس الكتاب